

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La obra literaria de León Felipe

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Paulino

Madrid, 2015

R:693.327

TP.
1980

125

José Cipriano Paulino Ayuso



X-53-033097-9

LA OBRA LITERARIA DE LEON FELIPE. (CONSTITUCION
SIMBOLICA DE UN UNIVERSO POETICO)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1980



BIBLIOTECA

© José Cipriano Ayuso
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1980
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-35406-1980

LA OBRA LITERARIA DE LEÓN FELIPE
(Constitución simbólica de un universo poético)

**Tesis para la obtención del grado de
doctor, presentada por D. José C.
Paulino Ayuso, bajo la dirección del
catedrático Dr. D. Francisco Ynduráin
Hernández.**

FACULTAD DE FILOLOGIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
1979

INDICE GENERAL

	<u>Pág.</u>
<u>PRESENTACION</u>	1
<u>PRIMERA PARTE: LA POESIA</u>	31
<u>CAPITULO PRIMERO: LA VOZ Y EL GESTO</u>	32
1.- Ambiente y circunstancias literarias	33
2.- Métrica	60
3.- El ritmo	101
<u>CAPITULO SEGUNDO: GENESIS Y ESTRUCTURA DE LOS SIMBOLOS</u>	134
1.- Creación de un universo poético	141
2.- Interpretación poética de la nueva situación	157
3.- (Re)interpretación del universo	173
4.- Recapitulación. Postscriptum esencial	197
<u>CAPITULO TERCERO: TODO ES SIMBOLO Y REALIDAD</u>	218
1.- El símbolo. Testimonio y teoría de León Felipe	220
2.- Tipología y formalización de los usos simbólicos	244
3.- La poesía como sistema simbólico ...	261
<u>CAPITULO CUARTO: EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE SENTIDO</u>	291
1.- Interpretación de las imágenes y de los sistemas simbólicos	294
2.- Organización formal y del significado	305

	Pág.
<u>SEGUNDA PARTE: EL TEATRO</u>	
<u>CAPITULO PRIMERO: LEON FELIPE ANTE LA TRAGEDIA</u>	319
1.- Teoría y crítica	319
2.- Las adaptaciones	341
3.- Existencia, tragedia y poesía	380
<u>CAPITULO SEGUNDO: LA URDIMBRE DEL CUENTO</u>	390
1.- <u>No es cordero... que es cordera</u>	390
2.- <u>Que no quemén a la dama</u>	407
3.- <u>La manzana</u>	417
<u>CAPITULO TERCERO: EL JUGLARÓN, CRÓNICA HUMILDE</u> <u>DE LA REALIDAD Y EL MISTERIO</u>	439
1.- Estructura de la obra	439
2.- Los cuentos originales y su adaptación	446
3.- Aspecto y sentido de los cuentos	464
4.- Ironía y ética	520
<u>CONCLUSIONES</u>	540
<u>APÉNDICES</u>	548
<u>NOTAS</u>	569

P R E S E N T A C I O N

El objeto del presente trabajo es el estudio de la obra literaria de León Felipe (1884-1968). Afirmación que parece evidente y dicha ya en el título. Sin embargo, en su enunciado cabe resaltar dos motivos de consideración. El primero, qué hemos estimado obra literaria del autor. El segundo, más arduo, cómo hemos realizado el estudio, de qué métodos nos hemos servido y cuál es el orden conceptual que lo sustenta. Responderemos, en estas páginas, a ambas cuestiones.

En cuanto a qué estimamos obra literaria de León Felipe, será fácil llegar al acuerdo de que lo que hoy conservamos suyo, publicado o no, recogido en libro o sólo en revista, tiene un interés literario, pues a sólo este menester se dedicó como autor. Todo lo que escribió es posible asunto de atención. Aunque, en general, el estudio presente quiere tratar de la obra en su totalidad, no puede hacerlo de toda por igual. Se imponen unas necesarias limitaciones.

Con ánimo de facilitar la selección posterior, de acuerdo con nuestro interés, y una cierta clasificación inicial de los textos, situamos a éstos en tres categorías muy amplias:

1.- Obras poéticas. Normalmente en libros, aunque, hasta el momento, existan poemas sueltos en revistas y aun algunos inéditos. Los libros no sólo contienen poemas en verso, sino fragmentos y partes muy considerables en prosa. Incluimos también en este apartado un libro como El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, vestigio esencial del desarrollo de la poesía y de la poética del autor y verdadera obra de creación, vinculada a los sistemas retóricos de la oración pública. Otros textos acompañan a éste, como Good-bye, Panamá.

2.- Adaptaciones teatrales. ¿Dónde fijar su mayor importancia literaria? ¿En la máxima categoría de los textos escogidos? ¿En la versión de León Felipe, li-

bre y tendenciosa, a la vez, hacia sus propias concepciones? ¿En la fundamental y reiterada unidad de los universos poético y dramático del autor? La respuesta tiene que tratar de cerrar, afirmativamente, todas las preguntas. Hay algunas obras donde el autor español ha encontrado -a veces muy tempranamente, aunque los frutos son más tardíos- expresión o forma adecuada de sus mundos poéticos, de sus ideas y aspiraciones. Pero para traducirlas necesita verterlas enteramente en sus propias categorías; por ello su poder de creación acaba produciendo un texto que se reconoce como original de Shakespeare, de Fry, y, a la vez, inconfundiblemente propio de León Felipe. Así, poesía en verso y drama se ofrecen como dos vertientes en peculiar, inusual correspondencia.

3.- Otros textos de León Felipe. Me refiero a artículos, prólogos, presentaciones, conferencias, etc. Algunas están reproducidas parcialmente, al menos en su edición asequible para los lectores; otras sólo muy recientemente han salido a la luz. Su extensión y su interés son muy diversos. Estos escritos han recibido nuestra atención por el autor, pero rara vez los hemos hecho objeto del estudio, aunque algunos, en su calidad de enunciados teóricos, nos han acompañado en el análisis; así, por ejemplo, los textos que tienen como tema el teatro.

Hemos desatendido por completo, por considerarla ajena al objeto de nuestro trabajo y desbordar las pretensiones razonables del estudio, la labor de traducción de León Felipe, tanto en prosa (la más abundante) como en verso.

A la vista de este conjunto, ratificamos que nuestro objeto es la obra literaria de creación de León Felipe, tal como ahora la conocemos, ampliada, ocasionalmente, a los textos en prosa que podemos llamar "doctrinales".

La pretensión del estudio ha sido llegar a com-

prender esta obra, suponiendo su unidad fundamental y su identidad esencial a lo largo de tan largo período como son cincuenta años (1918-1968), alterados por importantes vicisitudes personales, sociales y culturales. Toda obra, sin embargo, como expresión de su autor, si todavía sirve la frase, puede ser percibida con cierta coherencia, según un grado, mayor o menor, de abstracción y generalidad. Pero no nosotros queremos presentar la unidad de la obra exigida por ella misma, como una de sus cualidades relevantes, entendiendo que hay una cosmovisión y una interpretación del hombre en ella. Al hacerlo, se nos impuso la necesidad de separar dos modos de acercamiento, sin renunciar a ninguno de ellos. El primero debía ser diacrónico. El proceso de formación, integración y desarrollo era, en sí mismo, una parte del texto como la historia de un acontecimiento es parte del mismo, sin la cual se hace quizás incomprensible. El segundo debía apurar la hipótesis inicial, aspirar a formalizar esa cosmovisión en un sistema donde la obra como unidad quedara contenida.

A estos dos aspectos de la obra -su totalidad y su unidad de sentido- hay que añadirle un tercero. Tratamos de la obra en sí misma. Y esto hemos de manifestarlo con relación al método de análisis empleado y a las circunstancias biográficas del autor. Efectivamente, en la necesaria referencia y continuo uso de obras teóricas, de crítica literaria o, incluso, de otras disciplinas, siempre hemos tenido como pretensión encontrar y elaborar los principios teóricos e instrumentos metodológicos que nos permitieran abrir el texto a la comprensión y a la interpretación. Cuando los mismos conceptos requieren todavía más amplia discusión, mayor grado de precisión, podría parecer sugestivo desviarnos en algún momento para mostrar la validez de los principios con su verificación o cumplimiento en la obra de León Felipe. Dejemos aquí constancia de que, para nosotros, la única validez reconocida -y de la cual aspiramos al reconocimiento- es la de la interpretación del universo literario

de León Felipe. Los principios han sido probados por su eficacia en la penetración del texto, han servido en este caso y para este proceso de análisis. Su justificación última está fuera del campo literario. Nuestras mismas páginas, poco después, más pretenden describir que demostrar.

Tampoco pretendíamos estudiar la obra en relación con la peripecia biográfica del autor. Ya está hecho y, a nuestro juicio, de manera acertada, con gran penetración¹. Igualmente hemos querido evitar dar el paso de la obra al autor, buscando la intimidad de sus sentimientos personales. La relación de la obra inicial con el momento literario ha sido tratada, sin embargo, en la primera parte del capítulo primero. A ello nos han movido dos razones. La primera, que esa relación no era en modo alguno indiferente y quedaba más bien resaltada, acentuada, por el hecho de que León Felipe, posteriormente, parecía lejano a ese ambiente (al menos como receptor). Lo segundo, que el "mundo literario", al menos en algunas de las escuelas dominantes entre 1918 y 1920 está temáticamente presente en los poemas.

Atendida de modo general, introductorio, la relación de León Felipe con la poesía del momento, abordamos el estudio de la obra en sí misma, de la cual no hemos querido separarnos a pesar de los meandros causados por la presión de las cuestiones de método.

Y es, justamente, el método la segunda de las cuestiones que la definición del objeto de nuestro estudio puede suscitar. Si el título que hemos puesto al frente del volumen da cuenta de la materia de la exposición, el subtítulo adelanta la perspectiva crítica con que se trata. Buscamos la organización de los símbolos en la obra literaria de León Felipe en tanto que organización de los significados poéticos. Si hemos de explicar esta elección, lo haremos desglosando de ella dos cuestiones re-

ferentes a las teorías de los símbolos y a la definición más adecuada al caso de León Felipe.

Por lo que hemos conocido, los estudios modernos del simbolismo (preferimos este término a simbólica) emplean los métodos y, en parte, acogen las conclusiones de muy distintas disciplinas teóricas: psicología, antropología, filosofía, lingüística, etc. Atendiendo a la triple presencia, funcional, del símbolo, cabe establecer una clasificación tripartita de esta diversidad en los aspectos imaginativo, social y lingüístico. Pero con ello no percibimos bien el proceso de dispersión y confluencia que es la historia del estudio del simbolismo en sus últimos tanteos.

Algunas referencias a esta historia nos ayudarán a situar el tema. Nuestra pretensión no es acceder a una visión sintética, sino disponer el telón de fondo -estado de la cuestión- delante del cual podamos presentar nuestra elección de método, atenta, sobre todo, a la exigencia impuesta por la lectura de la obra literaria que forma nuestro objeto, y referida a algunas notas o rasgos que siguen inalterablemente unidos a la descripción del simbolismo en las diversas disciplinas enunciadas.

Creemos que una de las primeras y fundamentales líneas de investigación ha resultado ser la historia y fenomenología de la religión, costumbres y representaciones míticas de los pueblos antiguos o "primitivos". Desde la atención de Frazer por las leyendas y narraciones², debemos a Dumézil³, por encima de otros muchos, y a M. Eliade importantes descripciones y gran abundancia de datos. Este último autor, a quien hemos dedicado mayor atención⁴, organiza su trabajo en torno a estos núcleos que él denomina imágenes y símbolos; destaquemos que, junto al uso criticado de reunir indiscriminadamente materiales fragmentarios y heterogéneos, Eliade presenta algunos rasgos constitutivos del fenómeno del simbolismo que podemos con

siderar estables. Son éstos: 1.- la "simbolización" reside en un segundo valor o significado añadido o atribuido a un objeto o signo; 2.- la realidad es contradictoria y el símbolo es la representación multivalente de tal realidad, de ahí la polisemia; 3.- en consecuencia, el símbolo tiene una función mediadora que él orienta hacia una realidad inaprehensible (de orden moral, conceptual, abstracta, general...)

Otra de las disciplinas que ha hecho del símbolo un objeto central, y, por cierto, enormemente polémico, de su investigación ha sido la psicología y las corrientes del psicoanálisis. No conocemos, evidentemente, hasta dónde han llegado en su investigación actual, pero nos atrevemos a insinuar que sus conceptos y aportaciones se han introducido en un gran número de trabajos de otra índole (así, en la crítica literaria) y constituyen una de las bases necesarias para entender el actual movimiento en auge de este tipo de estudios. Nos ha interesado, para el trabajo, aproximarnos a los autores que, en este campo, podemos considerar clásicos (clásicos, incluso, en las disputas surgidas en torno a ellos) como son S. Freud y K. Jung, como teorizadores, y J. Piaget. Entre los españoles, nos hemos servido de las citas, aplicaciones y resúmenes de L. Cencillo y, más cerca de nuestro objeto, J. Cuatrecasas⁵.

La relación que estableció S. Freud -y desarrolló Jung- entre los vestigios históricos y culturales y las fantasías oníricas de los sujetos contemporáneos, ha originado un amplio desarrollo de los estudios de ambos aspectos, por los cuales parece haber quedado asentada la verdad de que el simbolismo es un solo fenómeno, una estructura de significación universal. De ahí pueden derivar otros estudios más especulativos y secundarios, de carácter filosófico, antropológico e, incluso, hermenéuticos. Entre los primeros citaremos las obras de G. Durand, La imaginación simbólica y Les structures anthropologiques de l'imaginaire⁶,

y otros trabajos que continúan una antiquísima tradición clasificadora y nomológica: los diccionarios de símbolos⁷. Al mencionar la hermenéutica, vinculándola a la interpretación freudiana de los símbolos, debemos recordar los estudios de P. Ricoeur. Su simbólica del mal analiza los mitos de la caída y la culpa⁸, mientras en otras dos obras: De l'interprétation. Essai sur Freud y La métaphore vive⁹, trata el problema hermenéutico de los símbolos, a los que considera un modo de conocimiento inmediato que debe ser penetrado y resuelto (interpretado) por la mediación del pensamiento. "El símbolo da que pensar" ya que nosotros no pertenecemos a la cultura donde los símbolos nacieron y tenían sentido. Ricoeur se refiere, pues, también, a los símbolos de la antropología e historia de la religión y de los sueños.

De toda esta rama de lo imaginativo, psicológico, algunos elementos pueden resultarnos adecuados y dignos de nota, a pesar del alto grado de generalidad con que los exponemos. Freud estableció ya, a nuestro juicio, que la relación simbólica no es una sustitución sino una representación o evocación en ausencia, donde imágenes oníricas quedan vinculadas a ideas no expresas. Esta representación tiene un carácter estable y universal. Por otra parte, insistió también en que los contenidos son pocos y los símbolos, en cambio, muchos. En este hecho hay un poder de organización y el simbolismo, por él, forma una red consistente. Esas relaciones de los símbolos en el interior de un sistema permiten comprender que el simbolismo es variable individualmente y que, sin embargo, está profundamente fijado de una manera típica para todos los hombres (al menos en unos amplios ámbitos culturales). La noción de arquetipo, propia de Jung y su escuela, de tan amplia difusión y gran fortuna, ha sido quizás el exponente final de esta línea de pensamiento y también nosotros, dentro del uso común, la hemos admitido, así como otra aportación que consi

deramos importante: el aspecto dinámico de la imaginación humana, considerada no un almacén de especies, sino una facultad activa, lo que nos interesa para la creación literaria y las mutaciones de los "arquetipos", que se entienden -entonces- como esquema y matriz de muchas figuras simbólicas posibles¹⁰.

Pero el simbolismo no sólo ha sido comprendido como un fenómeno humano general, que afecta a su personalidad, y como un fenómeno colectivo, común, sino como forma social, un modo de objetivar relaciones, instituciones, etc. e integrar a los sujetos particulares en una colectividad organizada en el tiempo y el espacio (mediante las expresiones simbólicas generales de su "sentido"). Así, se ha hablado de los universos simbólicos, sistema de segundo orden que se refiere a la totalidad del sistema institucional y a la totalidad de la vida humana. Estos universos son necesaria y esencialmente sociales y colectivos. Esto, que exponen P. Berger y T. Luckman¹¹ había sido asentado anteriormente -desde distinta perspectiva- por el estudio de E. Cassirer de las "formas simbólicas"¹². El mismo había mencionado el término universo simbólico que permite al hombre "comprender e interpretar, articular y organizar, sintetizar y universalizar su experiencia". El problema es la gran amplitud con que usa el término simbólico, quizás derivada de la amplitud del uso social de objetos, palabras, ideas, etc., como símbolos. En Cassirer todo producto humano (que media entre estímulo y respuesta) es un sistema simbólico. Ahí están el arte, el mito, la religión, la ciencia, la historia y la lengua. El símbolo es cualquier forma culturalmente representativa para la humanidad del hombre.

Cabe, pues, apreciar las coloraciones teóricas distintas de las aguas que han confluído hoy a este caudal común del simbolismo. Ello ha demandado y hecho posibles los intentos de aproximarse a la naturaleza o esen-

cia del fenómeno desde un punto de vista teórico general, sin contar las especulaciones e investigaciones en torno a la imaginación. Pero en las obras de este carácter y, también, en las publicaciones de centros especializados¹³, se advierte una gran influencia de los contenidos y presupuestos psicoanalíticos y antropológicos (y continúa atención también a los aspectos de la retórica) que vienen a dar en la expresión de "lo imaginario".

También la crítica literaria muestra, en lo que nosotros hemos conocido, esta presencia destacada. Si tuviéramos que proceder a un recuento, aun puramente indicativo, lo que no haremos, sería de justicia comenzar por G. Bachelard¹⁴. Podríamos decir de él, como se ha hecho, que inaugura un nuevo método de crítica literaria¹⁵, pero no es nuestro propósito decidir o definir. Desde luego, recoge y emplea los estudios y conocimientos de la psicología y la cultura y su correspondiente concepción del símbolo para el análisis y comentarios de los textos literarios; aunque, del mismo modo, acude a éstos para explicar y consolidar aquellas teorías. No creemos que el distinto método de Ch. Mauron incida directamente en este campo de estudios y preocupaciones, aunque sí tendrá que ver con nuestro análisis posterior. Y en su momento daremos cuenta de sus postulados y marcaremos los límites de nuestra posición.

Puede resultarnos útil, en este momento, no atender tanto a un teórico como a un expositor pedagógico y sistemático. Hemos escogido el libro de M. Pagnini¹⁶, quien separa, para el análisis, dos niveles en la obra literaria, el significante y el significado; dentro de cada uno de ellos analiza funciones sintagmáticas y funciones sugestivas. Y como de una función sugestiva del significado trata del símbolo, al que considera el fenómeno más importante de la serie. Podemos aislar estos rasgos distintivos en su exposición:

- el símbolo libera una intensa energía connotativa; por ahí el aspecto psíquico se une al lingüístico.

- tiene sus raíces en un fluido psíquico que no está regido por el campo lógico-experimental; con esto el fenómeno de la simbolización se vincula más directamente al nivel del psiquismo profundo.

- tiene amplias ramificaciones en un ámbito cultural; y con esto nos remite a los aspectos sociales e históricos (y posiblemente a los antropológicos y fenomenológicos).

- casi siempre tiene el carácter de la ambigüedad y de la polisemia.

Esta descripción, por restringida que sea, manifiesta, junto a rasgos muy comunes en tantas descripciones, el origen mismo de esos rasgos y que advertimos, de modo inequívoco en las notas y referencias que presenta el autor para sostener su texto.

De modo más monográfico, M. Le Guern¹⁷ analiza también la relación simbólica a partir del modelo teórico proporcionado por Hjelmslev, aunque lo usa de forma recordada y algo distinta: "Hay símbolo cuando el significado normal de la palabra funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado. En rigor, no es la palabra árbol la que es el símbolo, sino su significado, la representación del árbol"¹⁸. Mientras en la relación metafórica es la palabra la que significa otra cosa.

Las cuestiones que nos interesan especialmente surgen cuando Le Guern intenta insertar en su marco teórico una categoría de imágenes que vacilan entre el símbolo y la metáfora, limitando el fenómeno del simbolismo a su nivel más exterior y aparente, el del simbolismo analógico (cercano a la alegoría), propio de un texto o de un autor. Los procesos socioculturales que Pagnini anota y la referencia a los "contenidos profundos" de la conciencia

quedan olvidados.

Hay que recuperar, sin embargo, las últimas consideraciones de Le Guern, cuando señala: "a través del estudio de la manera en que estas diversas representaciones se articulan en la obra de un escritor se puede llegar a delimitar lo que constituye su universo imaginario". Y luego, esta segunda consideración, también fundamental para nosotros: "El símbolo rompe el marco del lenguaje [aquí entiendo de las representaciones primordiales, arquetipos, etc.] y permite todas las trasposiciones. La metáfora permanece contenida en el lenguaje, pero suministra una de sus claves"¹⁹.

Y en el contexto cultural español ha sido Carlos Bousoño quien ha estudiado por extenso el problema del símbolo en la poesía moderna, desde su Teoría de la expresión poética y El irracionalismo poético (El símbolo), hasta Superrealismo poético y simbolización²⁰. Define el simbolismo como la "utilización de palabras que nos emocionan no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción"²¹. En sus obras distingue símbolo monosémico ("atribución, a los objetos y seres, de cualidades [...] inverosímiles dentro del contexto en que se insertan") y símbolo disémico ("además de la significación irracional de todo símbolo hay otra significación a la cual [...] podemos [...] denominar racional" [...])²².

Salvando la relación del símbolo como fenómeno de asociación del significado, Bousoño liga el fenómeno, de nuevo, a factores de tipo psíquico, aunque reduciéndolos a los solos aspectos emocionales o privilegiando éstos como el elemento crucial del símbolo que, parece, es un uso donde la emoción desborda al signo. Cabe preguntarse, sin embargo, por la objetividad de esta relación manifestada en las ciencias anteriormente aludidas. Cabe también preguntar

se si el carácter "irracional" de la asociación es tal, o lo es directamente y no resulta, por ello, restrictivo, al aplicarlo a todo el fenómeno.

En cualquier caso, he aquí una muestra de cómo la crítica literaria se ha interesado por el fenómeno del simbolismo. Consideramos un intento único el trabajo de N. Frye en su Anatomía de la crítica²³ -de la cual nos serviremos en más de una ocasión- donde conjuga elementos de teoría y crítica literaria con otros de crítica psicoanalítica en un universo interpretativo de amplio vuelo y gran fuerza persuasiva. Nos interesa señalar aquí que los conceptos de símbolo, mito y arquetipo, realidad y deseo, etc., están continuamente presentes a lo largo del libro, señalando la irrenunciable deuda ya indicada de la crítica y confirmando que el sentido con que suele usarse el símbolo está hoy vinculado a una investigación extraliteraria.

Pero estos hechos y posturas de los críticos pueden quedar enfrentadas y en entredicho por la posición de los lingüistas. Hay, en primer lugar, usos del mismo nombre, símbolos, para contenidos completamente distintos de los que hasta ahora hemos explicado. Estos no son ningún problema; pertenecen a una esfera conceptual que dejamos. Un cierto empleo de "símbolo", propio de los países de habla inglesa, lo considera un "signo de signo", es decir, apto para servir de sustituto a otro signo; son ejemplos comprensibles los de las ciencias matemáticas y los químicos. La "sustancia" es sustituida por un signo (su definición) y a ésta la suplantaba un símbolo. Es, por lo tanto, puramente convencional. Por otra parte, también Ogden y Richards ven el término "símbolo" con un sentido distinto. En su famoso triángulo, symbols stands for Referent; por lo tanto, reemplaza o sustituye a la cosa y puede acercarse al "significado" de Saussure. En esta línea nos parece que las definiciones de símbolo apenas comportan una lejana analogía con las que usa la crítica literaria y que he-

mos referido²⁴. Quizás la escuela e investigación que desarrolla los supuestos de Saussure en su Course pueda ser considerada apta para un careo desde la perspectiva lingüística del fenómeno. Las demás que presentamos ofrecen un uso excesivamente convencional del término símbolo.

Sin embargo, y en segundo lugar, podemos encontrar otros ejemplos en los que la noción misma es discutida desde la lingüística. Así Greimas censura a G. Durand en el ámbito francés y J.A. Martínez a Bousoño en el español. Ambos nos servirán de ejemplo. Pero anotemos antes el marco donde esta posible polémica se inscribe.

T. Todorov, en libro que luego tendremos que citar frecuentemente²⁵, resume la posición adversa al fenómeno del simbolismo con dos actitudes antagónicas: la de quienes no admiten ningún "significado segundo" de los hechos lingüísticos, y la de quienes ven en todo tal significado segundo. Pero si todo lo es, nada lo es. Por uno y otro camino, ambas posiciones cierran el paso a la diferencia de significaciones donde él establece el fundamento y la realidad del simbolismo. Su defensa del hecho es una defensa del sentido común de su percepción que no se puede negar a la evidencia. Estas actitudes estereotipadas se mantienen cada vez menos y no son, por extremadas, las más decisivas. El problema comienza con la aceptación y la crítica a todo proceso de clasificación de los hechos simbólicos desde una perspectiva que no sea lingüística.

Esto abre otro flanco realmente importante en el estudio del simbolismo y las bien fundadas afirmaciones de los estudios de semántica y semiología no pueden dejar de ser considerados, primero, y elaborados, después, en relación con otros estudios. Si este segundo momento queda todavía fuera de nuestro alcance, al menos podemos poner algunos ejemplos significativos. Y, por más cercano, comenzamos por el estudio de J.A. Martínez, Propiedades del lenguaje poético²⁶.

El autor, después de comentar, como en el resto de la obra, algunos ejemplos característicos, recoge las opiniones del romanticismo acerca del símbolo, según las cuales, éste es "una clase de signos que tienen un sentido intraducible e inexplicito". Niega, a continuación, la exclusividad de ese carácter, "que es extensible a todas las figuras que comportan algún tipo de Imagen"²⁷. Sitúa el símbolo entre las anomalías que surgen de la realización, en el texto, de determinadas relaciones asociativas previstas y provistas por el sistema, pero inéditas en los usos. Como no hay destrucción de las relaciones convencionales entre los componentes del signo, tampoco es necesaria la "reducción".

El símbolo, como anomalía del uso de la lengua (por esto es literaria, es decir, creativa) mantiene el contenido usual de los signos. "Estos signos denotativos entran en relaciones de identidad (parcial) o de semejanza, contigüidad o en relaciones antitéticas, para convertirse en expresión connotativa de otro contenido connotativo". "El método que da cuenta de su peculiaridad es la perífrasis"²⁸. Como descripción de la constitución de los símbolos en los textos literarios, las palabras de J.A. Martínez nos parecen de una precisión difícilmente reemplazable. Que el símbolo literario, en cuanto puede ser objeto de la crítica, se agote en esta descripción (cosa que no recuerdo que diga, pero que a veces parece suponer) es otro problema que debemos dejar como cuestión abierta: ¿qué relación existe entre el "símbolo literario" como fenómeno de la lengua con el símbolo descrito en los ámbitos del sueño, la cultura o la relación? ¿Desde dónde es críticamente asequible la obra literaria?

La aproximación al fenómeno del simbolismo por parte de una semántica que pretende acercarse a la "totalidad de significación" de un mensaje la ha realizado

A.J. Greimas de una manera sumamente matizada y exigente²⁹. Parte -a nuestro juicio- de la aceptación de los hechos simbólicos de la lengua (y de otros no lingüísticos) para reclamar la primacía del análisis lingüístico en todos los casos, pues considera que el nivel simbólico se configura sobre un nivel semiológico (articulaciones sémicas) al que hay que llegar a reducir los análisis. Por ejemplo, el símbolo "agua", ya descrito en Bachelard, es distinto según se presente quieta o en movimiento, es decir, fundado en la articulación de los semas

estático vs. dinámico

Su punto de partida es la crítica a cualquier descripción del simbolismo que tome como criterios las distinciones que operan en el nivel extralingüístico de la realidad. Por ello no admite las clasificaciones de formas a partir de sus rasgos ontogenéticos (¿quizás concede Greimas una importancia excesiva a la reflexología en el método de G. Durand?). Y añade: "Habría mucho que decir acerca de una obra que contiene a la vez las cualidades y los defectos del eclecticismo. Si hablamos de ella, es porque es ampliamente representativa, por sus manipulaciones metodológicas, de una actitud mental que no es compatible con la actitud lingüística."³⁰ Aunque al fin de su crítica hace una salvedad que consideramos importante:

Hasta aquí, nos hemos esforzado por mostrar que el símbolo, bajo cualquier forma que aparece, no se distingue, por su propia naturaleza, de las demás manifestaciones de la significación y que su descripción competía a la misma metodología. Ahora de lo que se trata es de precisar que nos engañaríamos, por el contrario, asimilándolo sin más al modo de existencia de las estructuras semiológicas, por más que se acerque a él en ciertos aspectos. Si, para funcionar como tal, el simbolismo debe apoyarse en el nivel semiológico, es siempre sin embargo una referencia a otra cosa, a un nivel del lenguaje distinto del nivel semiológico.³¹

Según los textos -teóricos, pedagógicos- de crítica literaria mencionados, y antes de pasar a definir la postura que nosotros mantenemos, parecería que estamos abogando por un método que vale, con sus principios teóricos generales, para cualquier obra literaria. Así es, en efecto, y, con diversas técnicas y posiblemente nombres se han aplicado análisis mítico-simbólicos a la novela, el teatro y la poesía. Los mismos manuales ofrecen esta posibilidad cuando resumen los niveles de análisis de una obra literaria. Así, la Teoría de la literatura, de Wellek y Warren³² sugiere que el análisis literario se haga en estos tres:

- 1.- estrato sonoro: eufonía, ritmo y metro.
- 2.- unidades significativas que determinan la estructura lingüística formal de una obra.
- 3.- el "mundo" poético específico, el símbolo y los sistemas de símbolos, que denomina mito.

Lo que distingue nuestro trabajo, en este plano aún muy general, no es precisamente el método, sino el objeto mismo, la obra de León Felipe. Es evidente que en muchos poemas aparece mencionado o aludido el mar, así como la luz, sin que por ello advirtamos carácter simbólico en el término y su contexto. Y, sin embargo, una multitud de estudios nos hablan de su real carácter simbólico "latente". Lo peculiar está en que la obra de León Felipe sí ha ce un uso simbólico -digamos expreso- de estas imágenes que ya existen normalmente como símbolos (marcándolas, además, con una mayúscula) y tal uso es deliberado por parte del autor-escritor, como indica el texto mismo. De ahí la mencionada aptitud (y, si se nos permite, casi exigencia) que advertimos en esta vía de acceso al estudio de la obra literaria. No sólo es una de las posibles; no sólo conduce a ese conjunto articulado (sin la voluntad o la conciencia del escritor) de que habla el libro de Wellek y Warren, sino que es la que se ofrece como evidente al abordar los límites de la obra literaria de León Felipe.

Concluimos ya este recorrido, a pesar de los riesgos de esquematismo, imprecisión y dispersión en lo expuesto con ánimo de sugerir los accidentes principales del vastísimo campo del estudio del símbolo. Pretendíamos situar la cuestión para tratar de fijar nuestra situación sin entrar en disputa alguna innecesaria. Pero tampoco nos resignábam^{os} a tomar cualquier definición del símbolo sin tener como trasfondo una lectura de la historia de sus interpretaciones. Así, la posición que adoptemos arranca de ella, pero, sobre todo, está determinada por los dos factores que ya hemos mencionado como decisivos. Son la obra del autor y nuestro interés por alcanzar una interpretación, es decir, acceder al nivel del significado de esta obra literaria como conjunto.

Quedarnos prendidos en este conflicto (que puede llamarse, con Ricoeur, "conflicto de las hermenéuticas") hubiera sido estéril para el trabajo. Pero reconocerlo ha supuesto la pérdida de cualquier inocencia metodológica y el continuo sobresalto de la sospecha. Aunque, también, poder encontrar ciertos rasgos que, de una u otra manera, se confirman como intrínsecos, constitutivos del fenómeno simbólico.

Retomamos algunos de los puntos últimos comentados respecto a la interpretación y definición del símbolo, pero ya con ánimo de seguir adelante, de perfilar el método más apto para el estudio de la obra de León Felipe. Entre la teoría lingüística y la crítica literaria hay una cierta divergencia, aún, en cuanto al tipo de unidad que es el símbolo. Los primeros la consideran una unidad interpretable en un contexto mínimo, como es la frase. Recordemos que J.A. Martínez define la imagen como un signo unicontextual. Los críticos, atentos al conjunto de la obra literaria, perciben más bien el símbolo como una unidad del enunciado que tiene que ver con el texto y no solamente con la frase. Nosotros, de acuerdo con esta común corriente y práctica en

que nos movemos, hemos tomado el símbolo como una unidad del enunciado que puede abarcar hasta la obra entera.

Esta posición tiene un respaldo no sólo en autores como Pagnini y, desde luego, sobre todo, N. Frye, sino en el estudio -tan distinto- ya citado de T. Todorov, quien, a nuestro juicio, ha abordado con mayor extensión y originalidad el tema del simbolismo desde las ciencias del lenguaje. De su díptico, nos referimos ahora, como antes, a la segunda parte (y se reconocerán en la exposición de los párrafos siguientes conceptos anteriormente seleccionados).

Un cambio en el punto de partida, respecto de la consideración restringida del fenómeno, es no partir del símbolo como imagen, sino del simbolismo, definido como sentido indirecto de un enunciado que se sobrepone al sentido directo del mismo (el sentido propio, que equivale a su significado en la lengua³³). Nos presenta, pues, la perspectiva textual que puede ser más o menos amplia pero que no se limita a la frase, y, ahí, el simbolismo como el fenómeno general -doble sentido del enunciado- donde hay que considerar el "símbolo", unidad de tal fenómeno (por lo cual el símbolo lingüístico puede ser un sonido, una palabra, un sintagma o una obra entera).

El sentido segundo, indirecto o simbólico (no todo segundo sentido es simbólico) surge por evocación, una forma de asociación que no es igual a la significación (Todorov puede explicarla acudiendo a la teoría de Piaget³⁴). En la evocación simbólica sólo un término está presente y por ello el enunciado pide no la comprensión, ni siquiera una reducción, sino una interpretación, cuya disciplina teórica apropiada es la hermenéutica³⁵. Esto exige que, de alguna forma, el texto mismo nos indique su naturaleza simbólica. Como hemos mencionado, esos indicios se dan en León Felipe de modo cumplido.

A estos puntos de la teoría de Todorov podemos agregar una de las observaciones que nuestro anterior recorrido nos ha legado. El símbolo, desde la perspectiva fenomenológica, psicoanalítica, antropológica era una imagen, objeto, palabra a cuyo ser o significado se superponía otro significado, sin anular el primero que seguía existiendo como soporte.

Todorov ha dado un paso en esta descripción al concretar que la relación entre los significados primero y segundo ocurre por asociación o evocación... la cual, creemos, por nuestra parte, no es indeterminada, aunque sea siempre abierta. Junto a la necesidad de interpretar, inherente al enunciado simbólico, está que el proceso de asociación, mediante el que se lleva a cabo, tiene una cierta orientación en el contexto, donde se forman y manifiestan agrupaciones y correlaciones de símbolos, y en los sistemas generales de interpretación de los símbolos, aunque este aspecto esté continuamente en tela de juicio y, en la práctica, sea dependiente del primero, ya que hay que suponer que un autor habrá reelaborado los sistemas generales de simbolización fijados en la cultura y transmitidos por ella.

Pero con esto estamos penetrando en la exposición de la segunda de nuestras opciones metodológicas preliminares. Se trata de que tomamos el símbolo no en su consideración lingüística, sino en su integración cultural. El símbolo como producto ligado a los procesos de interpretación del mundo y de relación humana, organizados en ciertos cuadros o sistemas definidores de las culturas. Por ello nos hemos servido de las otras disciplinas. Y esto, en primer lugar, como esperamos mostrar, por exigencia de la obra misma de León Felipe que considera de este modo los símbolos, a saber, imágenes sociales, colectivas, ligadas al esfuerzo de constitución cultural de un universo de sentido para el hombre. Algo que él llama también arquetipos, remitiéndonos directamente a Jung.

Esta elección o sesgo teórico que hacemos por tal motivo conlleva dos consecuencias que nos conviene especificar. La primera, que buscamos, como fin de nuestro análisis, descubrir y presentar un significado de la obra literaria de León Felipe. Creemos que el símbolo es, en su obra, una unidad de contenido que comporta determinados rasgos de una visión del mundo. La orientación consecuente que adoptamos es el tratamiento temático de la obra, cuyos portadores son los símbolos. Si el doble sentido que caracteriza el simbolismo exige "interpretación" por parte del sujeto receptor, a partir de una "impertinencia" del mensaje, cabe decir también que el simbolismo, en cuanto a su relación con los sistemas exteriores -orden de la realidad, orden de la sociedad- es una "interpretación", un esfuerzo por dar sentido a partir de una "impertinencia" de la realidad, manifestada en las múltiples contradicciones, disfunciones, etc. Por ello creemos que el uso simbólico es siempre portador de un significado, o mejor, es fundamentalmente un proceso que afecta a los sistemas de significación por medio de signos, aunque el resultado se caracterice por su especial apertura o plurivalencia, lo cual es observado comúnmente por todos los teóricos.

Estos procesos de simbolización han concluido en unas ciertas imágenes que, según antropólogos y psicólogos, se relacionan genéticamente con esquemas mentales del ser humano. Las imágenes son portadores de algunos significados, más bien haces de significados, que no son principalmente de orden nocional (conceptos) sino experiencial, afectivo y valorativo (vgr. el oro). Tanto las imágenes como sus significados pertenecen a los elementos socialmente organizados y transmitidos, en lo cual, al parecer, ha tenido influencia decisiva la literatura. Así los considera León Felipe, viéndose él como eslabón en el uso y entrega de tales imágenes, en lo que no estaría alejado de la definición de Frye, abarcadora de muchos rasgos de los últimamen-

te comentados: "Quiero decir que ciertos símbolos son imágenes de cosas comunes a todos los hombres y que tienen, por tanto, un poder comunicable potencialmente ilimitado. Estos símbolos incluyen los de la comida y la bebida, los de la búsqueda o el viaje, los de la luz y la oscuridad, y los de la satisfacción sexual, que adopta habitualmente la forma del matrimonio"³⁶.

La segunda consecuencia es que, partiendo de los símbolos como unidades textuales y buscando su significación evocada, tomamos el simbolismo como estructura no lingüística, que puede manifestarse, como aquí ocurre, en la lengua (y en la obra literaria como obra de lenguaje). Sus unidades son independientes de las unidades lingüísticas, aparecen en otros soportes (ritos, gestos, objetos...) y forman agrupaciones que parecen una especie de lenguaje que permite articular las unidades de formas diversas por encima (como sentido indirecto) de las unidades lingüísticas portadoras (que ostentan el sentido directo). T. Todorov ha mantenido esta postura en su análisis del simbolismo lingüístico. Recordemos la salvedad que introducía en uno de sus primeros artículos sobre el tema:

La structure de l'"esprit humain" est peut-être la même partout et depuis toujours, mais cela ne veut pas dire qu'elle est une: le symbole est irréductible au signe, et inversement.³⁷

Y, más recientemente, en el libro antes citado, insiste explícitamente en la misma postura:

... je pense, avec bien d'autres, qu'il existe un symbolisme non linguistique. Pour être plus précis: le phénomène symbolique n'a rien de proprement linguistique, il n'est que porté par le langage. Les sens seconds son évoqués par association".³⁸

La consideración de los textos de S. Freud, los análisis de K. Jung e, incluso, la funcionalidad de los universos simbólicos explicada por P. Berger y T. Luckman nos han orientado hacia esta misma posición, que hemos creído

también la más justa para comprender la obra de León Felipe y apropiada para encontrar una clave de su universo poético.

Intentamos decir, por consiguiente, que la posición teórica mantenida no ha sido elaborada previa e independientemente de la consideración de la obra literaria que era nuestra "lengua objeto", sino en relación con ella, según sus enigmas y desafíos, en ocasiones según sus insinuaciones. Que esta posición teórica se apoye en autoridades de otros campos científicos es predencia más que precisa; y que pueda servir, según muestran los modelos de crítica literaria, para otros casos distintos es postulado que puede hacerse, a condición de no actuar en su aplicación ciega o mecánicamente.

En resumen, en el texto que refiere nuestro análisis hemos hablado de simbolismo cultural, término cuyo contenido es el que acabamos de explicar y que intentamos resumir: una unidad (imagen) textual (e, incluso, intertextual) que impone un nuevo significado al discurso como sentido indirecto por evocación, independiente de la lengua, pero sostenida por ella, con significado predominantemente no conceptual y fijado social y culturalmente en ciertos grupos transmisibles.

Con estas notas, proponemos la siguiente definición del símbolo, que será la que usemos como instrumento de análisis en nuestro trabajo: imagen originaria y autónoma, capaz de dar sentido e instaurar una interpretación. Por lo que hemos dicho, nos parece adecuada para dar razón de los usos de León Felipe y alcanzar nuestro fin propuesto. Desglosemos ahora los elementos de esta definición.

Decimos imagen pensando que su soporte puede ser un objeto, gesto o palabra; originaria porque está en la base de las manifestaciones y representaciones personales y sociales, como, por ejemplo, los arquetipos de Jung, se vinculan con zonas profundas del psiquismo y, en su origen, incluyen los sentidos más elementales y fundantes de un orden social.

Autónoma porque existe con independencia de cualquier otro sistema (obligatorio) de signos y de lenguaje. Entendemos por "dar sentido" el ordenar el mundo mental, la representación del universo con pretensión de totalidad, dentro del cual se siente instalado el mismo sujeto; e instaura una interpretación porque esa representación es evocada a través de otro sistema de signos, de otra significación primera, que resulta vehículo suyo. Pero, correspondientemente (como hemos dicho) ese segundo significado simbólico se muestra como aquella interpretación del mundo, (el sentido humano de lo existente como unidad).

Dos nuevos aspectos hemos de indicar aquí, que tendrán luego su importancia en el desarrollo y terminología del trabajo. El simbolismo es expresión del deseo, lo mismo que los sueños, energía que brota del sujeto, impulsándole a alcanzar su propia forma (plenitud de sus determinaciones). Este poder del símbolo para manifestar los impulsos del deseo es su función subjetiva y tiene en la obra de León Felipe un punto destacado. Porque, como veremos, esa poesía fundada en el símbolo, tiene como función primordial la anticipación del fin, la exigencia y la tensión hacia la plenitud universal. Pero el simbolismo es también representación y ordenación humana del mundo; esto que, en general, no podrá ser aislado seguramente de lo anterior, es en León Felipe estrictamente complementario: la la poesía es conciencia del presente. Y tal es su función ante la colectividad, de donde le vienen al poeta algunos de sus rasgos más característicos. Por todo ello hemos de reconocer que lo que importa no es el símbolo aislado, sino el sistema como tal, el único capaz de dar cuenta suficiente de la totalidad de significado de la obra literaria (en su esfera propia).

Pero hemos de explicar y fundar más detenidamente este postulado. Del fenómeno del simbolismo habíamos vuel-

to al símbolo como unidad. El trabajo, sin embargo, busca el significado que reside en un conjunto de significaciones trabadas. Ahora bien, ese sistema de símbolos que necesitamos, ¿es una agrupación que puede ser conocida y descrita? O, de otro modo, ¿pertenece al fenómeno de la simbolización presentarse como sistema, independientemente del medio de su manifestación? Y, si respondemos afirmativamente, cabe insistir: ¿presenta la obra de León Felipe alguna posibilidad de ser analizada y formalizada desde alguna estructura o conjunto simbólico? ¿Se inserta esta obra en concepciones más universales?

En primer término es preciso reconocer que la consideración del símbolo como unidad aislada en la obra literaria no explica suficientemente el fenómeno. Este, en los estudios que hemos mencionado, aparece siempre como una agrupación de imágenes. Esto, que en ocasiones no queda explícito, es, sin embargo, un postulado preciso para fundar cualquier tipo de interpretación analítica. Freud supone que los símbolos oníricos son variaciones de un tema central. M. Eliade estudia los símbolos agrupados en sistemas que se rigen por una cierta lógica, con la cual son manejados también por parte de los hombres: el simbolismo se presenta como un lenguaje. Bachelard reúne sus consideraciones en torno a los "cuatro elementos", mientras busca un centro generador en el "dinamismo de la imaginación". Todorov habla, como hemos visto, de "estructura", refiriéndose al simbolismo, y G. Durand cifra su esfuerzo en mostrar y fundar los sistemas universales de las imágenes en dos regímenes y tres estructuras. Y así sucesivamente³⁹.

Más aún, el símbolo no se puede considerar, en cuanto unidad, aislado y en sí mismo de una forma convincente y útil. Según parece, dos pueden ser los modos más correctos. El primero, siguiendo a Todorov, considerar el fenómeno del simbolismo como un segundo sentido del texto y la evocación plural de las unidades. El segundo, que no

es irreductible con este primero, considerar el simbolismo como forma de interpretación y comunicación social. El primero toma una perspectiva de discurso y el segundo de estructura, pero ambos parten de que los símbolos no están aislados. Pues también en el plano de la composición simbólica del texto cabe postular el principio de pertinencia que rige en los otros planos del discurso.

Surge aquí la segunda de las preguntas, pues tratamos de crítica literaria. La agrupación de imágenes, ¿ocurre solamente dentro de la obra o remite a una forma previa e independiente? Nuestra idea es que el segundo modo responde mejor a los hechos analizados. La estructura simbólica, como producto de la mente humana y vehículo mediador de las relaciones entre el hombre y el universo, tiene cierta autonomía; pero el sistema general de las imágenes queda absorbido, reducido en la obra literaria a la que sirve de fundamento, individualizado, en suma.

Esta ha sido realmente, nuestra hipótesis de trabajo. La obra literaria -para este estudio, la poética de León Felipe- se organiza tomando como sustrato un determinado sistema simbólico, adaptado del general. Y así, las relaciones entre el simbolismo cultural y la obra literaria pueden quedar fijadas en estas fórmulas siempre hipotéticas:

1.- la obra literaria se constituye desde una determinada constelación simbólica.

2.- esta constelación simbólica tiene su organización autónoma, asentada en la estructura antropológica de la imaginación.

3.- el sistema simbólico comporta una estructura de significados a los que organiza como un universo semántico.

4.- este universo da razón para un texto, un autor, una época, del lugar de la existencia humana en el cosmos y la sociedad y del papel de la obra literaria en

esa perspectiva.

Estas explicaciones tienen el peligro de convertirse en especulación, mejor o peor fundada, pero ajena al propósito y objeto de la crítica literaria. Hasta ahora solamente hemos pretendido justificar nuestro plan de tratar en el estudio las estructuras simbólicas de la obra de León Felipe. Esta definición, de hecho, conjuga los aspectos esenciales: la verosimilitud teórica y las declaraciones de la obra y de su autor, de modo que el camino de la investigación, así pertrechado, sigue una dirección marcada por el texto.

El mismo nos va a mostrar, desde muy pronto, reiteraciones de imágenes que se comunican y reclaman, hasta formar grupos, sistemas, conjuntos. Y éstos comportan la función de interpretar y aclarar la existencia. Tal pretensión, además, no la descubre solamente el crítico, sino que la manifiesta el autor. Dice León Felipe de modo inequívoco:

No está la dificultad en encontrar una imagen, en encontrar un verso, sino que está en crear la verdad organizadora, en explicar el mundo, es decir aquello que la poesía puede explicar⁴⁰.

Destaquemos, finalmente, otro problema de método, perceptible en el trasfondo de nuestra exposición. Si logramos, en efecto, aislar y presentar el sistema simbólico de León Felipe, ¿cómo procederemos a su interpretación? En general, el caso se plantea como la traducción de un orden de exposición de un lenguaje a otro que está determinado como conceptual y crítico, ya que pretendemos interpretar. Esto sólo se puede conseguir de un modo insuficiente y, en gran parte, como paráfrasis, según lo dicho por J.A. Martínez. Nuestro resultado es, más bien, un punto de partida, una propuesta. Aceptado esto, todavía permanece la cuestión de cómo trasladar la evocación simbólica, imprecisa y múltiple, por definición, a un orden conceptual y crítico.

Creemos que ello puede hacerse, y así lo intentamos, por dos procedimientos de mediación. El primero es, de nuevo, la ordenación sistemática; el segundo, la referencia. La evocación simbólica puede ser establecida en un cierto sentido, librándola de la supuesta imprecisión, gracias a que los símbolos forman constelaciones en las cuales los sentidos múltiples se determinan. No se pierde el poder de evocación (esto es esencial en el simbolismo), se concreta su imprecisión. Es esta una línea de relación sintagmática, dentro del texto.

El paso entre uno y otro discurso, sin embargo, quizás sólo puede ser dado por la salida del sistema simbólico y del texto hacia unos marcos de referencias más generales, un paradigma extratextual, colectivo, persistente en la memoria, que puede ser evocado por el poeta. Y con esto seguimos la propia creencia de León Felipe. Nuestra estrategia de interpretación ya no se ciñe a una determinada escuela. La definición de simbolismo cultural con que operamos pretende usar todas las aportaciones como mediadoras para el esclarecimiento de este simbolismo y los límites no vienen marcados, por tanto, por una u otra ortodoxia científica, sino, lo que nos parece apropiado, por las exigencias y postulados de la obra literaria que tratamos de conocer e interpretar, por su peculiar uso de los símbolos y por el sentido intransferible e inconfundible de su sistema. Hacerlo correctamente es nuestra aspiración.

El estudio, según la división de la obra de León Felipe que establecimos al comienzo de estas páginas, abarca dos partes. La primera trata de la poesía y busca su estructura simbólica. Pero, en realidad, busca algo más, como hemos repetido: pretende llegar a una interpretación general. Para ello nos pareció importante comenzar por un estudio de ciertos aspectos lingüísticos que se refieren al verso, al ritmo y a la rima. Sus conclusiones quedan en suspenso has-

ta el fin del trabajo donde ese análisis y el de los símbolos son puestos en relación para contribuir a la explicación más completa e integrada del texto.

Un primer capítulo, pues, dedicado a la poesía como obra de la lengua, es seguido por tres donde se estudia el surgimiento diacrónico de los sistemas simbólicos en la poesía de León Felipe (II), la teoría suya sobre los símbolos, su uso y el sistema general sincrónico (III), la interpretación de ese sistema, para acabar con la propuesta de los significados conceptuales que nos parecen aptos para expresar el mensaje de la poesía de León Felipe. Advirtamos que en este final no se pretende dejar atrás ninguna de las adquisiciones parciales, que explican, en sí mismas ciertos aspectos independientes y que hay un cierto intento, eso sí, de sobrepasar las unidades simbólicas de significación hacia otras más elementales, mínimas, sin que eso se haya procurado a ultranza porque hubiéramos superado los límites posibles y propuestos.

Este camino puede explicarse de alguna manera con la división o enumeración de Greimas, que, en realidad, recoge lo que parece general actitud de método. En efecto, él indica que la descripción "debe tomar los procedimientos propios de todo análisis y constituidos por las etapas sucesivas del inventario, de la reducción y de la estructuración"⁴¹. Cada capítulo, del segundo al cuarto, cubre una de estas etapas. Pero hemos de hacer una salvedad respecto del método de exposición en una parte, al menos, atribuible a la misma materia analizada. Hay repeticiones, el texto progresa por amplios círculos de interpretación y por una mayor penetración -así, al menos, lo esperamos- en los significados hasta llegar a los componentes más generales y básicos. El progreso deberá estar, por un lado, en la progresiva formalización y abstracción, de modo que lleguemos a sistemas formales y conceptuales muy amplios que nos parecen adecuados para toda la obra. Y, por otro lado, en la re

ducción simultánea de elementos hasta las isotopías más simples.

Añadamos, todavía, que estos capítulos responden a tres interrogantes básicas, supuesto que nos poníamos en camino de interpretar. Las preguntas son, respectivamente qué (II), porqué (III), cómo (IV) interpretamos. Es decir, cada capítulo tiene un componente temático -el análisis del texto- y otro componente metodológico formal, ambos igualmente expresos, aunque no sean equiparables en desarrollo. La reflexión metodológica, adelantada en estas páginas, ha sido también la compañera de la pesquisa temática.

La segunda parte del trabajo que presentamos, referida al teatro, ha impuesto necesariamente su método, diferente del anterior, para el mismo fin. Directamente hemos intentado mostrar el universo dramático de las adaptaciones de León Felipe. Pero, a la vez, se trataba de explicar cómo ese universo dramático se correspondía con las inquietudes, temas y símbolos del universo poético, de forma que se manifestara la unidad de la obra de León Felipe, dentro de sus diferencias. A la vez, aunque menos explícita, estaba también presente la reflexión metodológica que ha buscado distintos modos de acercamiento ante cada uno de los grupos de obras.

Porque no considerábamos, primero, que fuera conveniente analizar del mismo modo las refundiciones de las tragedias de Shakespeare que las dramatizaciones de cuentecillos, literarios o no. Empleando estos distintos modos de acceso hemos podido entonces referir cada uno de los grupos de obras a un componente del universo poético. Sólo el conjunto de las adaptaciones dramáticas puede adecuarse al conjunto de la poesía.

Aquí, sin embargo, nos ha interesado también otro aspecto referido, especialmente, a El Juglarón, pero latente en todo el resto del estudio: la peculiaridad de

lo dramático para expresar la cosmovisión de León Felipe con términos tales como "ironía", "teatro dentro del teatro", juego, disfraz, representación, etc. Aspectos que prolongan, matizan, explican el adjetivo de "dramática" añadido a la obra poética de León Felipe ya en la parte primera del estudio.

Hemos dividido la exposición de la segunda parte, según el subgénero de las obras, en tres capítulos. El primero trata de la teoría de la tragedia y de las adaptaciones de este tipo (de modo análogo a como en el capítulo tercero de la poesía estudiábamos el uso de los símbolos en relación con la teoría simbólica y poética del autor). El segundo, de las comedias. Finalmente el tercero, al que hemos dedicado mayor atención y extensión, justificada por la pluralidad de relatos y lo complejo y peculiar de sus significaciones.

Indiquemos también que estudiamos estas adaptaciones -León Felipe no tiene teatro original- en relación con sus modelos respectivos, cuando ha sido posible hallarlos. De este modo, la comparación efectuada nos ha permitido extraer los fragmentos compuestos por León Felipe, señalar los momentos sincopados y, de ahí, deducir la inflexión o la torsión en los mensajes de los textos.

PRIMERA PARTE

LA POESIA

CAPITULO I

LA VOZ Y EL GESTO

Al tratar de la métrica pretendemos, en primer lugar, describir el verso que usa León Felipe y tal como él lo hace en toda su obra, señalando:

a.- los caracteres esenciales de ese verso en cada uno de los libros, para ver si podemos también hallar algunos rasgos de su evolución.

b.- ciertas constantes que parecen darse en toda su producción poética, a pesar de las sensibles diferencias. Tanto en un caso como en otro atenderemos principalmente al número de sílabas de los versos y a la rima.

Con estos dos aspectos podremos tener ya algunos indicios ciertos para hablar de evolución y permanencia en la poesía de León Felipe según algunas etapas marcadas. Sabemos, sin embargo, que el desarrollo de su poesía y de su poética (ambas solidarias y paralelas) dependen también de factores extraliterarios que contribuyeron a conformar la visión del mundo característica del poeta. Tales factores pueden buscarse en el curso de la historia, en las experiencias biográficas ligadas a ese curso y en las relaciones personales con su intercambio intelectual y afectivo.

Hecha la descripción, estaremos obligados a tener en cuenta los párrafos o menciones dedicadas por los críticos a este aspecto textual de la poesía de León Felipe. De acuerdo con las conclusiones a que lleguemos, tendremos que discutir -y aun alterar- algunas de estas opiniones, en general aceptadas por la autoridad de quienes las profesaron.

Pero hemos considerado la métrica, sobre todo, como una introducción a la poesía de León Felipe. Y así este capítulo está en el umbral del verdadero estudio, sin que podamos permanecer en él por mucho tiempo. Trataremos de conseguir una descripción precisa, suficiente aunque de ninguna manera exhaustiva. Pero, hecho esto, tendremos que preguntarnos por el fundamento de la escritura poética del poeta. Pasaremos así del aspecto cuantitativo de la métrica a un aspecto "intensivo", siguiendo el hilo de las actuales consideraciones acerca del verso libre y del ritmo en la poesía moderna. Este importantísimo aspecto constituirá, en definitiva, cierta variedad de estilística del ritmo poético en León Felipe, donde encontraremos aspectos (ritmo imaginativo y semántico) en clara transición hacia nuestros siguientes espacios de análisis. Descripción métrica y síntesis rítmica son, pues, los aspectos que atendemos en las páginas siguientes

1.- Ambiente y circunstancias literarias

Si en general es necesario conocer el ambiente en el cual aparece un poeta y las tendencias más importantes de la literatura en su momento, esta necesidad tiene matices peculiares en el caso de León Felipe. Aunque su relación no es desatadamente polémica contra los grupos literarios de la España de 1920, lo que hubiera encajado en el fervor del tiempo, tampoco se deja llevar por ellos, sino que busca, críticamente, su lugar. Pero aunque el poeta solo se distancie de los demás, está positivamente influido, marcado por otras personalidades. Por ello no nos basta con aceptar el juicio de voz original y única con que se califica (y abandona) al poeta. A partir de su origen vamos a perseguir las relaciones, las semejanzas y las diferencias.

En los años cruciales de 1918-1920 existe en Espa

ña un modernismo gastado, pero vigente como estética difundida y asimilada por el público culto. Entonces están también publicando los autores del 98 algunas obras importantes y su presencia (de alguna forma continuada en la promoción del novecientos) es considerable e influyente. León Felipe tiene relación con uno y otro grupo, aunque el modernismo se le aparece como retórica muerta y anacrónica, mientras del 98 -a pesar de sus violentas críticas posteriores- conservará siempre una impronta perceptible.

En esos años aparecen las vanguardias, que en España giran alrededor de las revistas, manifiestos y reuniones de los ultraístas¹. Contra este movimiento también se batirá León Felipe, permitiendo que hoy lo veamos cerca de otros poetas contemporáneos suyos quienes, en conjunto, más se relacionan por sus diferencias que por sus semejanzas. Este grupo (por denominarlo de alguna manera) poco estudiado y mal conocido tuvo quizás como misión liquidar una cierta época poética, haciéndolo de un modo sordo pero eficaz. Su nueva actitud intelectual (definida por Ramón Gómez de la Serna) llena de curiosidad, apertura, imaginación y humor, no encontró la fórmula lírica convincente ni la estructura formal más adecuada. Pero contribuyeron a la ruptura del estrofismo tradicional y abrieron también camino a la generación de 1927, auténtico fruto maduro de toda la poesía española anterior².

Este brevísimo y escueto panorama nos debe servir para buscar el perfil de la primera poesía de León Felipe. Vamos a intentar definir algunas notas de esta poesía -aunque tan sólo sean negativas- en relación con la que se hacía en 1920. Y con esto lograremos dos objetivos enlazados: comprender la verdadera originalidad de León Felipe en su primera obra, sin dejarnos llevar por opiniones en exceso simples, y, desde ahí, acercarnos

al tema central de la métrica, permitiéndonos observar su evolución.

Respecto del modernismo, León Felipe se reconoce rá (hablamos siempre de su primer libro) vagamente heredero de su libertad métrica y de un cierto tono afectivo y sentimental. Pero ese influjo llega a él por su lectura y relación con Juan Ramón Jiménez, quien logró una intensa, aunque efímera presencia en el ánimo de León Felipe, hasta el punto de que el encuentro con la verdadera personalidad poética de León Felipe llega por el olvido de Juan Ramón. Algunas críticas contemporáneas de Versos y oraciones de caminante apuntan ya la semejanza y Valbuena afirma textualmente que "Versos y oraciones de caminante arrancan de la parte sentimental y más disgregada de la primera época de Juan Ramón"³. Estamos de acuerdo en cuanto a los aspectos afectivos y temáticos (que son los mencionados), no en cuanto a la métrica que también parece fundarse en logos más recientes del mismo Juan Ramón (y luego mostraremos). Elementos poéticos, actitudes líricas y el mismo sentido de la poesía son en León Felipe, con frecuencia, reflejos más o menos directos de otros equivalentes del poeta de Moguer.

Mencionemos algunos elementos poéticos convencionales, característicos de Juan Ramón y que corresponden a los aspectos más exteriores de León Felipe; exteriores pero repetidos.

Está ante todo el campo, la estrella, la luna, la noche y el ruiseñor. El paisaje de Versos y Oraciones tiene poco o nada que ver con el de Jardines lejanos o Pastorales. La diferencia se aprecia en poemas como "La higuera maldita" o "Qué largo..." Y, sin embargo, en este ambiente castellano, duro, aristado, surgen inevitables reminiscencias poéticas juanramonianas en diferentes descripciones:

... con la luna en el pecho,
 con la luna llena
 como una
 soberbia
 medalla
 suspensa
 de la alta
 cadena
 infinita
 de estrellas"⁴

Del mismo modo podemos considerar la relación de la nube y la luna con el amor en "Como aquella nube blanca" o la identificación de las estrellas en el cielo con las quimeras del poeta o la bondad con el amor (en el poema 28). Otros indicios de esa relación con Juan Ramón serían el "viento sollozante" o la "estrella romera". Y el poema 12 de "Prologuillos" presenta una breve estrofa que es, posiblemente, el momento de más intensa dependencia del ambiente poético de Juan Ramón, manifestada en la semejanza de tono:

¿Qué
 importa
 que la estrella
 esté remota
 y deshecha
 la rosa?...
 Aún tendremos
 el brillo y el aroma.⁵

Tenemos otro elemento interesante, aunque posiblemente casual. Juan Ramón publica este brevísimo poema en Olvidanzas (número 25)

Yo le tiré al ideal
 creyendo que no le daba.
 -¡Tiro negro, cómo abrió
 tu culatazo mi alma!

Esto es lo que yo denominaría una pequeña parábola lírica, donde, a través de una acción posible y descrita como ocurrida, pero de hecho metafórica, se nos describe un efecto moral o espiritual de modo muy concentrado, sugestivo, íntimo, con fuerte tendencia idealista.

Imprecisión y dolor. León Felipe recurre en varias composiciones a este tipo de parábola, que parece narrativa y se precipita en una simbolización del estado anímico. (Por ejemplo, Versos y oraciones de caminante I, 8, 22, 25, 27, 29, 33).

Finalmente, la presencia del ruiseñor en la poesía de León Felipe tiene que provenir del mismo Juan Ramón. Véase "canta un ruiseñor despierto", poema 15 de Pastorales o, en Poemas impersonales: "mi canción es ya eterno ruiseñor de tu ensueño". Y León Felipe:

"No ha de ir más alto mi verso
que el canto del ruiseñor?"⁶

Esta asimilación implícita y metafórica entre verso y ave sin ninguna raigambre posterior (excepto cuando mencione la alondra, alusión también literaria) parece una imagen pasajera en la poesía de León Felipe y revela por ello ser un simple arrastre literario, incluido a favor del sistema en que se encontraba.

Respecto del tema central de las actitudes, aspecto en que los críticos se han fijado preferentemente, es relativamente fácil advertir que León Felipe toma la mezcla de simbolismo y modernismo que caracteriza la primera época de Juan Ramón, pero sobre todo su aspecto de sentimiento melancólico e impreciso. Un "impresionismo sentimental" lo denomina Luis Cernuda.

León Felipe en su vivencia y poetización del paisaje, repite también un doble movimiento que es propio de Juan Ramón: el poeta interioriza, se asimila el paisaje que le rodea:

"Sol último de otoño,
pásame con tu tristeza".

Pero igualmente trasfunde en este paisaje su sentimiento o, más íntimamente aún, se disuelve en él, se convierte en un elemento más:

"¡si mi alma fuera una hoja
y se perdiera entre ellas!"⁷

Con todo esto, la poesía se transforma en un testimonio autobiográfico, no directo sino decantado en sus exclusivos elementos líricos y transmitidos por contacto emocional. Pero tiene León Felipe una cualidad narrativa, ejemplar, discursiva, que falta en Juan Ramón.

Donde el talento común y el influjo se advierte mejor es en el concepto mismo de poesía. Como afirma L. F. Vivanco, "la palabra poética de Juan Ramón Jiménez es, radicalmente, una palabra en soledad"⁸. Palabra en soledad de orden espiritual contemplativo. Y esto mismo está parcialmente captado en León Felipe, cuyos primeros poemas abundan en visiones, en contemplación, en mirada interior... Así la poesía -correspondiente al tono sentimental y al testimonio autobiográfico- resulta ser un fragmento vivo autónomo, de vida espiritual.

Es una poesía que tiende al ensimismamiento y que pertenece originaria, fontalmente, al poeta solo. Surge de su interior, en su canto, su voz, su alma. No para él solo, sino para todos. Así no extraña encontrar la definición tan característica de esta poesía con la que se abre el libro: "triste honda y ambición del alma". En ella se dan ya todos los aspectos que he señalado como juanramonianos: el sentimentalismo difuso, la inspiración, la comunicación afectiva.

Pero también es la poesía una aspiración a la Belleza. Juan Ramón Jiménez define el modernismo en función de ella. Y respecto a la poesía misma, afirma:

"Creo en la realidad de la poesía. Y la entiendo como la eterna y fatal Belleza Contraria que tienta con su seguro secreto a tal hombre de espíritu ardiente"⁹.

En León Felipe, la poesía, el arte, es un secreto que se debe guardar a sí mismo, sin revelarse directamente al hombre, para que la belleza viva como gracia, recibida casi con actitud modestamente religiosa:

"quiero
 que el arte siempre
 me guarde su secreto;
 no
 quiero
 domar a la belleza
 con su hierro...
 que venga a mí,
 quiero,
 como una gracia
 del cielo"¹⁰.

O, de modo contrario, en el momento de abandono máximo, de soledad y tristeza -en sus "jornadas sinietras"- siente el vacío completo porque nada le consuela, ni le alienta ni le eleva: ni la Belleza¹¹.

Con la cercanía de actitud poética podemos relacionar la aceptación de ciertas formas peculiares de poetizar, tales como el poema breve, abierto, que nos envuelve, con pocas palabras, en una atmósfera imprecisa y que cesa siempre, casi siempre, al borde de la revelación, de la última e imposible revelación del espíritu del poeta. Este poema de "crecimiento vegetal", flexible, de ritmo muy variable, es el que pasa a Versos y Oraciones. Recoge con él León Felipe el sentido de depuración que llevará a Juan Ramón Jiménez a su ahondamiento en busca de la poesía pura. El verso es generalmente corto, la rima asonante e imprecisa, tal vez como romance o repetida en todos los versos; y abundan -caso coincidente- las interrogaciones y exclamaciones, a veces en los momentos claves de comienzo o fin del poemita.

No pasa a León Felipe la musicalidad del verso fluído. Pero, aun con todas las limitaciones, el sentido poético primero de León Felipe nace en el ámbito propio de Juan Ramón. Y su dependencia en estos primeros versos, sin ser absoluta, se advierte fácilmente, una vez vencida la corteza distinta, la ruptura de la musicalidad y los diferentes mundos de referencias que yacen detrás: biográficos, sentimentales, paisajísticos y literarios.

En diez años de silencio y de ausencia León Felipe abandona esa interpretación lírica del mundo y altera su sentido poético. Sin embargo le queda -todavía- como resto, la composición breve, aunque ya no sentimental como antes, ni tenue y difusa. Le queda también la tendencia al verso libre, sin límites, muy fluido, aunque en la amplitud de la métrica está ya encontrando su ritmo más personal. Diez años de silencio y de ausencia -versos y oraciones de caminante, libro segundo- le separan para siempre de una estética.

Pero en 1920 León Felipe participa de una situación que no era en modo alguno excepcional y que se prolonga hasta los comienzos de la generación de 1927. Uno de este grupo, Luis Cernuda, lo manifiesta así:

Durante bastantes años, cuando precisamente publica Jiménez sus mejores libros [...] entre 1917 y 1930, ejerce este poeta una verdadera dictadura en el reducido ambiente literario español. Entonces aparecían los versos primeros de una generación poética nueva, que fue responsable principalmente del endiosamiento de Jiménez"¹².

Por el contrario, al comienzo de su obra, muy escasa relación parece unir a León Felipe con los maestros del 98. Es el mismo Luis Cernuda quien lo afirma:

Por su edad, no está lejos de la generación del 98; por su intención, poco (algo, sin embargo) tiene que ver con ella...¹³

Si estas palabras no pueden considerarse enteramente verdaderas y acertadas referidas al conjunto de su obra, son más exactas restringiéndolas a Versos y oraciones de caminante. Pero si analizamos ese poco que indica Cernuda, vamos a descubrir su radical y permanente importancia. Lo hacemos en relación con los dos máximos poetas de aquella generación (leídos también por entonces por León Felipe, como nos consta): Machado y Unamuno¹⁴.

En León Felipe aparece un motivo de ensimisma-

miento, una atención hacia el espíritu considerado distinto de la materia, cuya desgarradura daña, aunque queda velada. Por ello el paisaje, la materia del mundo, se tiñe de espíritu, de presencia humana. Con ello el poeta se coloca en una situación anímica permanente, eterna, en medio del curso del camino. La poesía, en Machado y en León Felipe, es el modo humano de anclar en el río, donde el hombre se fija y accede a la comprensión o intuición de la eternidad, es decir, a la superación provisional, incoada del tiempo presente.

Y al lado de la consideración del tiempo hemos de colocar la del paisaje. Es un paisaje característico: Castilla. Ambas dimensiones -el espacio y el tiempo- permanecen implicadas, relacionadas por la acción del hombre que es su caminar. La referencia machadiana pasa por entero al primer libro de León Felipe.

Respecto de la poética que Antonio Machado y León Felipe profesan, podemos encontrar también semejanzas inmediatas:

"Prefiere la rima pobre
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto
acaso huelga la rima"¹⁵.

Como este texto, podría servir cualquier otro que nos condujese a la supresión de todo artificio en la poesía para que fuera, simplemente, "cosa cordial". Porque León Felipe, en el momento de su aparición, sigue una poética que podríamos llamar pobre, de evidente "asonancia indefinida" -sus escasísimos poemas de rima consonante no son precisamente los mejores-. Según él, hay que deshacer el verso, "quitarle los caireles de la rima", todo, hasta que quede, si algo queda, la poesía.

Es la de León Felipe una poética aproximada a la de Machado. Menos rica y con un tono más uniforme, más apagado en su primer libro, semejante en algunos poemas de

Campos de Castilla. Es una poesía la de León Felipe que pudo surgir sólo después de la de Machado, aunque para encontrar pronto su voz y gesto propios¹⁶.

Luis Cernuda aporta una observación muy interesante. Habla del poema que he mencionado antes: "Meditaciones rurales" -el CXLIV de Campos de Castilla- y comenta "el ritmo tomado de las Coplas de Jorge Manrique y que con destreza se adapta a tema bien distinto"¹⁷. Es el mismo influjo, la misma presencia en Machado y León Felipe, con idéntica intención de anclar en el flujo del tiempo y la memoria.

La crítica posterior a Juan Ramón Jiménez y la mayor cercanía a Machado no nos deben impedir considerar el paso real de León Felipe por la esfera del primero. Porque estas dos coordenadas -consideradas a la vez- no se contradicen o anulan entre ellas; nos sirven para situar adecuadamente a León Felipe. La doble filiación -juanramoniana y machadiana- de Versos y oraciones de caminante se resume en la única comprensión de la poesía como "palabra mágica asonantada", propia de este libro.

Y en relación, también, con este concepto de poesía, hemos de situar a León Felipe a la zaga de Unamuno. No podemos percatarnos ahora de una presencia decisiva de don Miguel en el nuevo poeta. La tendrá, pero es cuestión de tiempo. Sin embargo, podemos hablar de una bastante segura determinación unamuniana en el primer libro de León Felipe, aunque no tenga que ser siempre directa. ¿Por qué razones afirmamos esto? Las resumimos en dos consideraciones: parejo sentido de lo que es la poesía y ciertas semejanzas literarias, que podrían ser casuales pero difícilmente lo serán.

Tomemos un punto fijo en Unamuno, la retórica. La distinción poesía / retórica es propia precisamente de Unamuno y la observamos también en León Felipe ya desde este primer libro suyo¹⁸. Será la misma idea, ampliada a una

dimensión trascendente de la vida, la que moverá a Unamuno y a León Felipe a desdeñar la estética como esteticismo, como actitud trivial, ingenua e infantil ante la vida y la realidad.

Y ello procede, fundamentalmente, de un sentido -sentido "religioso"- de la vida como el lugar único de en cuentro con el hombre que por una vez somos y con Dios que nos limita. La estética es un juego, una actitud engañada y engañosa.

En Unamuno -y en Machado de otro modo- como en León Felipe luego, hay un menosprecio de la forma por un sentido de la poesía, que no es arte por el arte (ni por la belleza) sino expresión (necesaria) de la vida, la agonia y la muerte. Arte para la eternidad. Y la muerte, la agonía del hombre se rompe contra el Silencio en versos patéticos.

Hemos de observar también dos aspectos aparentemente secundarios pero importantes para acabar de definir estas semejanzas de actitud. En primer lugar, poco a Antonio Machado y a Unamuno, nada a León Felipe parece importarles la originalidad como cualidad de la obra buscada fuera de sí mismos. La íntima expresión personal, por el contrario, sí que será nota peculiar muy repetida. Esta distinción de los demás es un sentimiento tan primario que no necesitan recurrir a artificios de estilo (en apariencia). De ahí una posición característica ante la poesía del momento:

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor, no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.¹⁹

La otra nota es la busca de un tú a quien va dirigida la poesía: en Unamuno y Machado a veces se habla a alguien; alguien no inmediato, pero de urgente persistencia: el perro, el buitre, el Misterio... o simplemente a un su-

puesto lector u oyente que se designa con la segunda persona del verbo en singular. Con Juan de Mairena Machado pasará al desdoblamiento y al diálogo franco. Del mismo modo, León Felipe dialoga, habla, busca el tú esencial: Dios en los primeros momentos, el Hombre más adelante en sus múltiples e imperfectas representaciones, algún amigo en ocasiones, y Dios de nuevo al final y siempre.

Aunque estos lazos no nos parezcan muy fuertes y los elementos de la relación algo imprecisos, creo que podemos afirmar que los vínculos literarios entre Unamuno y León Felipe existen ya en este momento inicial. Apoyan de manera concreta esta sospecha de que el segundo se formó como poeta a la sombra de los grandes del 98 algunas conexiones textuales. Véase, como ejemplo, estos dos textos similares por su sentido y por su posición en los libros respectivos:

¡Hijos de mi alma, pobres cantos míos...!
 ¡los con Dios, pues con El vinisteis
 en mí a tomar, cual carne viva, verbo,
 responderéis por mí ante El, que sabe
 que no es lo malo que hago, aunque no
 quiero,
 sino vosotros sois de mi alma el fruto.

¡Oh pobres versos míos,
 hijos de mi corazón,
 que os vais ahora solos y a la ventura
 por el mundo
 que os guíe Dios!

... ..
 ¡Que os guíe Dios!
 Que os guíe Dios y os libre
 de la declamación...

... ..
 ¡Que os guíe Dios! Y El que os sacara
 de mi corazón
 os lleve
 de corazón
 en
 corazón. 20

Contra el movimiento Ultra León Felipe se muestra decidido aunque no abiertamente polémico. Además de la alusión que hay en las palabras de presentación del libro, parece referirse al movimiento en algunos versos. Véanse los poemas "Prologuillos" números 3 y 11. El número 2 formaba parte de una composición más extensa donde el ideal poético expresado es absolutamente dispar con el elitismo ultraísta, lo que ocurre, en general, con toda la poesía de León Felipe en ese momento.

Tomando elementos de varios autores²¹, para organizar de alguna manera las diferencias, referiremos algunos aspectos esenciales del Ultra como movimiento literario y sus raíces sociales o condicionamientos históricos. Frente a ellos expondremos lo que nos parece sustrato de la poesía de León Felipe.

El anhelo más frecuente del ultraísmo, tal como lo definen sus propias manifestaciones, debió de ser el de un arte nuevo desde sus cimientos, para el cual contaba con un escasísimo público adicto y comprensivo frente a un amplio sector que no comprendía y que podía, consiguientemente, ser despreciado y casi insultado con satisfacción por los jóvenes. La novedad y el elitismo iban juntos y se apoyaban en recíprocas y circulares justificaciones. Ambos rasgos quedan en el lado opuesto de la poética de León Felipe. No porque no busque también lo nuevo -lo que, ciertamente, hace- sino porque sigue una vía muy distinta, la del verso personal, lleno de latido y nacido en la soledad del monólogo interior, a través del cual lograr lo que para él es nuevo, es decir, lo único y lo irrepetible (Prologuillos, números 1, 4, 5). Sin embargo, por paradoja que siempre le será esencial, León Felipe aspira a la universalidad más completa, a la trascendencia total de sus poemas. (Prologuillos, números 2, 6, 9 y el desaparecido poema "Igualdad"). Es la universalidad del corazón (frente a la del intelecto) ganada a fuerza de corazón.

Con esto León Felipe -desde su postura sencilla pero tan radical como la de la vanguardia- se separa de la persecución de los valores estéticos (pureza, ahistoricismo, superación de lo anecdótico y personal) y lúdicos. Está León Felipe acorde en la necesidad de conseguir una purificación del poema (recordemos como se separa irónicamente del modernismo) pero lo intenta por adensamiento y adentramiento de los elementos que intervienen en la composición, no por exclusión del mundo exterior al texto y del mismo autor. Su primer libro, señalando un verdadero afán de pureza lírica y de concentración, es, sin embargo, narrativo, anecdótico y emocional. De haber seguido el camino marcado, el poeta maduro hubiera avanzado hacia la aún no aparecida generación de 1927, en una de sus manifestaciones. Pero se detuvo ya en el primer paso; y si la evolución ulterior señala algo, es el incremento de los aspectos emocionales, narrativos²². Cronológica y estéticamente, León Felipe no es sólo un poeta original o peculiar, es un poeta de su tiempo, intermedio entre la vanguardia y la generación de 1927, que parte de posiciones poéticas anteriores (Juan Ramón y 98) para enlazar con la tendencia más autorizada de la posguerra española en los años cincuenta.

Cierto y muy particular objetivismo de la vanguardia ("inventa mundos nuevos y cuida tu palabra", dice Huidobro en "Arte poética", 1918) quedará proyectado y definitivamente salvado en la generación posterior (Guillén, Salinas). Tal objetivismo reviste un doble aspecto. Es una tendencia constante a la desabjetivización y es también una consideración del poema como objeto literario, producto nuevo, efecto de la audacia creativa del poeta. Ya hemos señalado el camino inverso de León Felipe, quien tiñe de subjetividad todos los objetos, incluyendo en el aura de sus sentimientos las cosas y la naturaleza. Para él el poema no es efecto de la novedad y de la audacia, sino que la novedad es el efecto de la auténtica poesía. Esta es siempre la causa, jamás el efecto de otra cosa. El valor

poético no se alcanza por medio de una renovación formal, temática, etc., sino que esta renovación es el resultado de la verdadera poesía (Véase Prologuillos, número 12).

Juan Cano Ballesta, refiriéndose a la generación de 1927, recuerda la sentencia de Jarnés: "el mundo gira alrededor del artista"²³. Esto es aún más cierto aplicado a la vanguardia. En la poesía del momento parece apreciarse que el espacio, el tiempo y el mundo se muestran como abstracciones, creados por el poeta en el poema pero desarraigados de la trama (experiencia) común y cotidiana. Aquí hay que señalar de nuevo que en Versos y oraciones espacio, tiempo y mundo pertenecen a la categoría de los datos concretos y sentimentales del poema, a partir de su presencia en el yo que escribe. (Véase, en especial, los poemas 6, 7, 8, 11, 13, 16, 22, 23, 28, etc.). De todo ello acaba por perfilarse una imagen de poeta inmerso en su universo, como ya antes había aparecido inmerso en su poema (y no fuera de él). No es el hombre centro exterior, sino parte del paisaje, de los días y del curso de los acontecimientos. Pero, más aún, en este libro el poeta sumido en el mundo es también la conciencia crepuscular de la materia, la resonancia afectiva de su esfuerzo por hacerse espíritu (palabra), la angustia de un ideal que sólo encuentra remedos balbuceando mensajes insuficientes (Véase los poemas 8, 12, 15, 18, 21, 27, 28, 33, 34). El lugar de la dialéctica del objeto en la poesía de vanguardia -existente en la realidad / existente en el poema- lo ocupa en León Felipe la dialéctica del sujeto en su interiorización de lo externo y su proyección de lo íntimo. Como corolario de este aspecto hay que señalar o recordar el aspecto religioso -de nuevo intimista, oracional- tan extraño en este momento, aunque en absoluto para el 98, y de nuevo reivindicado en la poesía española de los años cincuenta, (desde E. de Nora a J.M. Valverde y Blas de Otero).

La idea central del ultraísmo, aislar definitivamente la poesía, puede parecer una aspiración puramente literaria. Pero su intento venía animado desde una situación social y cultural a la que daba respuesta. En general, estos poetas habían vivido y visto el naufragio de todo sentimiento. Y su movimiento forma parte del amplio sistema de oposiciones al sentimentalismo y al decadentismo que caracteriza el arte y la vida durante el período denominado "fin de siglo".

En un antiguo artículo, José A. Maravall ofrece una interpretación sugestiva e hiriente, desde el punto de vista social, del fenómeno ultraísta²⁴. El cree que el acontecimiento determinante de la época -y que marca su sensibilidad- es la guerra como acontecimiento y como liquidación violenta de una ideología. En la convulsión "era infalible que la lírica quedara impresionada por la derrota humana que para muchos llegó a ser la vida social".

Los poetas reaccionan porque son la sensibilidad de una sociedad. Es así lógico que la poesía fuera la primera en romper con su propia convención. Pero, ¿por qué la reacción en sentido minoritario, en guerra abierta con quienes no les comprendían? Porque su actitud era negativa en las cosas concretas mientras que el anhelo de lo nuevo, su determinación positiva, quedaba vago y difuso. El ultraísmo -y en ello estuvo su fuerza- fue una respuesta impulsiva y primaria y quedó extasiado, según afirma Maravall, ante los reflejos de un cambio sin penetrar la idea que lo animaba. Literariamente, descubrió la objetividad del poema y su independencia tanto de la realidad como del poeta, pero no hizo el movimiento de autorreflexión hacia la poesía.

A este aspecto del ultraísmo corresponde el biográfico del poeta León Felipe. En Versos y Oraciones de Caminante, "su poesía expresaba aquel vivir hondo de hombre a quien todo lo no humano le es ajeno. ¿Qué valía la objeción general a la poesía biográfica, confesional, ante aquel ad-

mirable caso particular de la poesía de León Felipe?"²⁵ En 1920 el recién salido poeta había experimentado ya la soledad, la vida itinerante, la opresión del ambiente provinciano a la vez que su tranquilidad, el amor fallido e imposible, la culpa, la persecución y la cárcel. Pero al escribir poesía no pretende unir la negación de las formas sociales y culturales existentes con la destrucción del arte anterior. Más bien elige otro derrotero, la superación solipsista e intimista (de nuevo adensamiento y adentramiento) de su anécdota vital y la integración humana social universal por la supresión de los elementos negativos (véase el poema "Igualdad", una declaración programática en este aspecto).

Conviene resaltar que León Felipe, al igual que la poesía avanzada de su momento, abomina del modernismo como forma estética y como reflejo de la existencia humana. Pero León Felipe, original, quizás retrasado en su poesía con relación a las tendencias "modernas", es perfectamente contemporáneo en la aprehensión de las dificultades y en la aceptación de las insuficiencias del arte anterior.

Todavía me parece importante insistir de otra manera en estos aspectos. Lo haremos comentando algunas opiniones que G. Siebenmann expresa a propósito de León Felipe en su obra Los estilos poéticos en España desde 1900²⁶.

El primer rasgo que caracterizaría a León Felipe es su "aislamiento" ya que no se integra ni en el 98 ni en el modernismo. Ya hemos discutido estos aspectos y, aunque aceptamos parcialmente el segundo, no así el primero. Las críticas posteriores -aun violentas- no rompen los vínculos fundamentales. Es cierto que las vanguardias no le interesan y él mismo lo manifiesta con las palabras pronunciadas en el Ateneo al presentar el libro. Pero de ahí no puede deducirse un aislamiento ni poético ni vital. Acerca de la poesía -lo que ahora nos atañe- habría que preguntarse por el origen y evolución, en conjunto, del grupo inter

medio entre 98 y 27 que no participó propiamente en la aventura de la vanguardia.

Si esto es lo que induce a Siebenmann a decir que León Felipe es "un poeta que rompe los cuadros generacionales y se mantiene fiel a una individualísima concepción poética"²⁷, creemos que no está del todo acertado. Es la evolución ulterior de su poética, acelerada por su compromiso en la guerra, la que rompería tales cuadros, si el conflicto bélico y sus consecuencias (exilio, etc.) no los hubieran roto ya antes y para todos. No, León Felipe, en la forma que hemos indicado, es en 1920 contemporáneo de sus contemporáneos y Versos y Oraciones fue, tal vez, un libro peculiar en su momento, pero no extravagante²⁸. Era un intento más en una época de ensayos, con cierto sabor añejo. La ruptura posterior y su definición como poeta vendrán dadas -a partir de su identificación de siempre entre poesía y poética- por su peculiar visión simbólica que es la que organiza, sella y otorga identidad plena a su personal universo poético.

Alude también el crítico a la relación poesía-vida en León Felipe que, según él, se identifican. Aquí también convendrá detenerse. Me parece cierto que ya en Versos y Oraciones esta dualidad sólo existe por la correspondencia estricta de sus dos términos, como polos de una corriente. Y se identifican -cierto- en un nivel supremo, pero no en el elemental de pensar que su vida se nos refiere tal cual en los versos y que de éstos simplemente se pueden sacar referencias concretas del hombre. Una multitud de artículos periodísticos y de presuntos retratos de León Felipe incurren en este falso supuesto: del verso al hombre, salvando el obstáculo del poeta. Y así puede Siebenmann discurrir en frases como éstas: "este poeta (...) sólo cogió la pluma tras haber intentado hacer poesía viviendo, identificando vida con poesía y poesía con vida (...) En sus andanzas había com

probado una libertad existencial, había ensanchado sus sensaciones en un mundo con vientos fuertes y estrellas altas".

Resumiendo (y repitiendo) lo ya dicho, podemos fijar estos aspectos como los más centrales:

- 1.- León Felipe coincide con los poetas de su momento -sean o no de la (s) vanguardia(s)- en la aspiración por renovar la poesía. Está de acuerdo en lo que se niega del momento anterior (polémicamente, la "literatura" en sentido retórico y falso, el lugar común sentimental y la grandilocuencia) pero se distingue en la forma de buscar la renovación. Y, precisamente, esta forma es la poesía misma.
- 2.- León Felipe, cronológicamente, pertenece a un conjunto de poetas que no llega a formar grupo o movimiento alguno organizado. Varios de ellos -Villalón o Moreno Villa- serán atraídos por la generación siguiente. Otros son más conocidos a raíz del destierro -Juan Rejano-. Alguno escribió versos en España, afecto al creacionismo y al surrealismo, y sus obras más importantes en México y Argentina: Juan Larrea.
- 3.- León Felipe parte de un cierto universo poético juanramoniano ya muy corregido por el "realismo trascendente" del poeta en estos años. (Empleo la expresión "realismo trascendente" como descripción sintética de su tendencia a la transfiguración en sentido espiritual de la realidad, que no sólo se manifiesta en la materia referencial de sus versos, sino en la distinción entre poesía (espíritu, indefinición, originalidad...) y verso (forma, palabra, artificio)).
- 4.- León Felipe comienza próximo a la poesía de la generación del 98, situación que continúa calificándose de un modo cada vez más personal. Por eso le consideramos un epígono único o al menos un poeta que siempre estuvo en relación con los temas, actitudes e ideología del 98.

5.- León Felipe, en este momento, puede definirse como literariamente asistemático, frente al anti-sistema que sería la vanguardia. Del mismo modo que no es antisocial (antiburgués, anticonvencional, etc.) sino a-social en su comportamiento, conducta, vida, etc. Esto no quiere decir, desde luego, que León Felipe carezca de ideas acerca de la poesía; indica que su poética era personal buscando alejarse de coros, manifiestos y fórmulas líricas. Los poemas 1, 5 y 7 de "Prologuillos" son completamente explícitos a este respecto.

Y este rasgo, la a-sistematicidad, será definidor de su poesía, en el aspecto formal y en la poética, a pesar de la llamada: "sistema, poeta, sistema" con que se advierte a sí mismo y que se refiere a su nueva perspectiva de solidaridad humana y atención a los valores inmediatos (y más objetivos) del mundo.

Estamos ya en las puertas del estudio inmediato de la métrica. Quiero fijarme primero en la situación ambiental para luego engastar ahí los datos de mi análisis. Y el punto de partida para dar cuenta de cómo León Felipe percibió ese ambiente será su propio texto. Vamos a glosar, pues, algunas afirmaciones de la presentación de Versos y oraciones de caminante en el Ateneo madrileño.

Advierte pronto León Felipe dos presencias o dos leyes que determinan la poesía: la raza comunicada en la tradición y en el pueblo al cual pertenece el poeta y que constituye lo genérico de su arte, y el sujeto único e individual, el poeta. De la confluencia de estos caracteres surge toda poesía auténtica. "Ir a buscar este valor personal, este signo específico generador de nuestro verso fuera de nosotros mismos, es una gran torpeza, e ir a buscarle fuera de nuestra tradición y de nuestro pueblo, es una gran locura".²⁹

Al centrarse en el gesto o ritmo individual -"espiritual", dice León Felipe- advierte que éste es el genera-

dor del verso. Es un impulso que sale al exterior, la poesía como conciencia que se hace palabra. Esta es la causa del verso, el cual, por lo tanto, tiene que ser distinto en cada poeta y aun en cada poema. León Felipe no atiende a los factores objetivos de la lengua más que bajo aquel aspecto general de la tradición y el pueblo. En realidad, parece olvidarse de lo que su ritmo mismo debe a las palabras. Lo que en cualquier caso nos interesa es la relación ritmo - verso - forma - valor. El ritmo determina el valor y la originalidad. Más aún: "este ritmo es la única originalidad y el único valor de que podemos estar seguros en la poesía lírica"³⁰. El ritmo es el principio generador de la lírica, y el ritmo (interno) y el valor (lirismo permanente) vendrían a ser los dos aspectos esenciales del más amplio concepto de poesía. El verso y la forma (que deberá incluir rima, palabras, figura, retórica...), las manifestaciones variables de ese concepto que es una realidad en el ánimo del poeta.

No puede sorprendernos ahora esta afirmación: "Por esto, a priori, no admito ninguna forma métrica"³¹. Esta conclusión tan evidente de las premisas anteriores depende también decisivamente del momento literario español como realidad objetiva. Así lo reconoce León Felipe: "Desde aquí, desde donde estamos ahora, con las amplias libertades de la métrica moderna, ya del todo desencadenada, podemos los poetas castellanos decir lo subjetivo y lo universal, lo pasajero y lo eterno"³². Aquí el poeta se nos manifiesta como participando de la tendencia al versolibrismo que aparece en España, sobre todo, con Juan Ramón Jiménez a partir de 1917 y que se difunde con las vanguardias. E. Díez Canedo ya observó el fenómeno en un comentario acerca de la poesía de J. Moreno Villa:

Mas los poetas de ahora ... cansados de las formas usadas ... buscan la libertad y se atienen a la expresión directa de su sentir en versos que pueden seguir las pautas usuales o apartarse

de ellas.³³

Así, pues, caben tanto las nuevas fórmulas métricas como las clásicas y las innovadas por el modernismo. Del mismo modo lo ha estudiado precisa y minuciosamente T. Navarro Tomás, quien para esta época observa la distinción entre verso libre y verso semilibre. Lo importante de este verso "nuevo" es que el ritmo constituye su único apoyo indispensable y que se funda "en la sucesión de apoyos psicosomáticos que el poeta [...] dispone"³⁴. León Felipe había percibido en 1920 dónde residía el alma de la nueva tendencia poética que ya se abría paso y por ello el concepto de ritmo, en sus textos, alcanza una dimensión más amplia y general que la de la preceptiva. Se convierte en una definición casi equivalente a la de poesía misma; equivale a lo más esencial de la forma poética, es como el rostro del espíritu del poeta.

Desde su percepción del ritmo y por la libertad que sentía respecto de los versos tradicionales, León Felipe se creyó siempre con derecho a tomar aquello que necesitara, sin pretender crear un modelo formal propio y rígido. Con ello logra un verso y un ritmo que tienen mucho de personal a la vez que dejan una imborrable sensación de eclecticismo. Torrente Ballester parece haber percibido este rasgo:

Su situación como poeta es más bien fluctuante. Posterior al modernismo, próximo muchas veces al vanguardismo, no es ni una cosa ni otra, aunque de aquí y de allá tome algunos elementos formales a los que pronto renuncia. A León Felipe le habría gustado la poesía sin escuela, sin vinculación histórica...³⁵

Tal eclecticismo, sin embargo, no es acumulativo o impersonal. Es el resultado de su triple convencimiento: que hay un verso sólo suyo, como solamente suya es su voz; que todo es buen material para la poesía y que, en definitiva, la lengua y la perfección formal no importan si se las separa de la función (poética-lírica) a la que sirven.

Comprensiblemente, Luis Cernuda acusa a León Felipe de falta de atención a la lengua, el instrumento que usa el poeta³⁶. Por lo que llevamos dicho, parece que tiene razón en su reproche. Pero Luis Cernuda, como también otros, por ejemplo Siebenmann, olvidan un hecho importante y fundamental: que la organización formal del poema y su intensidad no dependen, en León Felipe, del aspecto verbal solamente (aun con ser tan importante, como se verá), sino, más profundamente aún, del aspecto imaginativo expresado en la estructura simbólica y representativa. La descripción que Cernuda hace del verso de León Felipe es realmente exacta, sobre todo si nos fijamos en este primer libro: "gris, desarticulado más que flexible, sin musicalidad alguna"³⁷. Descripción que se asemeja a esta posterior del citado Siebenmann: "... emanación espontánea, algo controlada en sus ritmos, pero por lo demás amorfa."³⁸

Luis Felipe Vivanco se detiene a considerar el doble carácter del verso de León Felipe: el personal y el sistemático. Acerca del primero nos ofrece algunas observaciones precisas: "León Felipe quiere que la desnudez de la palabra se identifique con la del ritmo en sí mismo". Y "la condensación en unos pocos versos: pocas sílabas, ritmo irregular, está compensado por lo que podría llamar variaciones reiterativas".³⁹ En ambas aserciones se resumen muy bien dos tendencias del poeta que se señalan en Versos y oraciones y que luego prosiguen en toda su obra. Ambos aspectos, fundamentales y correlativos. Aunque, para hablar de toda la obra habría, quizás, que añadir el recurso de la amplificación.

La relación del verso así descrito con el que se usaba en el momento es expuesta así por Vivanco: "su palabra rítmica, al mismo tiempo que postmodernista, llega a ser francamente antimoderrista, como la de Unamuno..."⁴⁰ No podemos considerar, luego de lo expuesto

antes, una mención casual la de Unamuno. Más bien el párrafo, alusión incluida, confirma cuanto se ha dicho acerca de la efectiva dependencia de León Felipe respecto de la poesía de su época, al tiempo que se separa de algunas corrientes. Pero, hasta el momento, el conjunto de estas opiniones nos ofrecen rasgos y juicios cualitativos de la forma poética de León Felipe en este primer libro, más que una descripción de los versos.⁴¹

Al pasar a intentar ofrecer elementos para tal descripción nos ha vuelto a surgir el problema que antes mencionamos sin tratarlo. Se trata de las fórmulas métricas o de la libertad formal con que León Felipe se encuentra y de las que hace uso desde Versos y oraciones. ¿Podemos rastrear por qué caminos inmediatos le llegó a nuestro poeta el ejemplo de tal libertad? Hemos de buscar cerca de él, nos parece, alguien admirado, con quien concierne en ideal poético. Y aquí nos sale al paso de nuevo Juan Ramón Jiménez. Luego del juicio de Cernuda, que hemos citado y hecho nuestro, parece que nadie menos indicando que Juan Ramón, prodigio de elaboración y musicalidad del verso. Pero no es esto lo que León Felipe puede captar y asimilar, sino unos recursos y una utilización del verso libre que señalan, también en el aspecto puramente métrico y formal, la realidad de aquella intensa pero efímera presencia de Juan Ramón en León Felipe.

Ciñéndonos a Versos y oraciones, libro I, ¿con qué razones podemos llevar adelante nuestra sospecha? No hay ninguna apodíctica o irrefutable, aunque sí indicios que, unidos, tienen una fuerza real. Primero, León Felipe, por los años en que escribe sus poemas, leía habitualmente a Juan Ramón y podemos pensar que seguiría los libros más modernos del poeta. Segundo, ya antes había ido el poeta de Zamora a visitar al de Moguer, llevándole unos poemas, ahora perdidos, que no agradaron a Juan Ramón⁴². Supuesto el aprecio en que León Felipe le tenía, es muy

fácil suponer que, tras el fracaso inicial, al ponerse de nuevo a escribir, lo hiciera bajo el influjo de las lecturas y del prestigio de Juan Ramón. Es un hecho que luego le envió un ejemplar de Versos y Oraciones de caminante⁴³. Tercero, y es la razón que funda las otras dos, la comparación entre la métrica de Diario de un poeta recién casado (entrada del verso libre como procedimiento habitual en J.R.J.) y la de Versos y oraciones nos sugiere atractivas semejanzas. Sobre este punto nos demoramos para ofrecer unos fugaces apuntes que animen a otro ulterior estudio. Pues intentar probar, mediante una minuciosa comparación métrica, la sospecha que hemos enunciado nos desviaría demasiado del camino que seguimos en este trabajo. Solamente para situar la aparición de León Felipe en su horizonte literario hemos llegado hasta aquí y desde aquí hemos de continuar con nuestro autor.

Quede, pues, como sospecha nada más lo que a continuación exponemos: hay una semejanza fundamental entre la polimetría de León Felipe en su primer libro y la de Juan Ramón Jiménez en el Diario. Y, al mismo tiempo, una diferencia rítmica igualmente fundamental que oculta (no anula) la anterior semejanza y da a León Felipe su sello peculiar.

En Versos y oraciones de Caminante, I abundan los versos de siete y once sílabas, formando combinaciones arbitrarias, junto con versos de 3, 5, 9 sílabas. Y esto, tal como ocurre en el Diario de Juan Ramón. Esta es la razón de semejanza que aducíamos y que vamos a determinar algo más. En efecto, 28 poemas de Versos y oraciones -algo más de la mitad del libro- aparecen contruidos con estos versos. Pero -del mismo modo que ocurre en Juan Ramón aunque con más abundancia y libertad- también esta serie de versos impares es interrumpida y alterada por versos de 4, 6, 8, 10 y 14 sílabas. La irre-

gularidad de León Felipe es mayor que la de Juan Ramón, y en él son muy escasos los poemas de métrica homogénea (aunque libre). La posible semejanza, fundada en serie de versos pares, no podemos tomarla en consideración al ser la base del octosílabo.

Como esta semejanza es para nosotros real, aunque así explicada quede ambigua y muy general, ofrecemos en nota la presentación paralela de algunos ejemplos que puedan ser más convincentes, entre los muchos que hemos creído encontrar.⁴⁴ Se observará que no concedemos aquí mayor importancia a que una secuencia rítmica aparezca como un solo verso, como dos o como tres. En León Felipe esto importa en muy pequeña medida. No hay poemas intocables y, en general, las unidades versales se alteran con cierta flexibilidad. El ejemplo más característico es "Qué lástima". Pero tenemos estos otros casos en el mismo libro. De "Romero solo":

"Un día todos sabemos hacer justicia"

Aparece en la primera edición:

"Un día
todos sabemos
hacer justicia".

O bien: "una vez sólo y ligero, ligero, siempre ligero."

En la primera edición:

"una vez sólo y ligero, ligero,
siempre ligero".

El recurso de completar una secuencia métrica con dos versos, que se encuentra habitualmente en el Diario, sólo aparece en tres ocasiones en Versos y Oraciones: Poemas 1, 2 y 35.

La semejanza que intentamos desvelar queda algo oculta por esta característica del verso de León Felipe que hemos comenzado a mencionar: su fragmentación, por la cual se rompen las secuencias en unidades a veces inconsistentes, como en estos ejemplos:

¿Qué
 importa
 que la estrella
 esté remota
 y deshecha
 la rosa?...
 Aún tendremos
 el brillo y el aroma.⁴⁵

Sensibles
 a todo viento
 y bajo
 todos los cielos,
 Poetas,
 nunca cantemos
 la vida
 de un mismo pueblo,
 ni la flor
 de un solo huerto...⁴⁶

En el primer ejemplo, si adaptamos la secuencia métrica a la sintáctica, tendríamos estos versos: 11 - 7 - 11, en vez de 2 - 3 - 4 - 5 - 4 - 3 - 4 - 7. En el segundo caso son unidades regulares octosílabas. Aquí damos con la nota quizás más señalada de León Felipe por lo que respecta a la versificación de este primer libro. Los ritmos semántico y sintáctico no coinciden, en muchas ocasiones, con el ritmo versal, haciendo de esto una tendencia continua a la fragmentación (Además de los dos ejemplos incluidos en el texto, pueden verse los siguientes poemas: 4, 6, 8, 15, 22, 27, 30, 31, 36). Así, la medida estricta de los versos no dan con frecuencia idea cabal de lo que el ritmo (en la lectura) sugiere: las unidades reales de lectura son más homogéneas métrica y rítmicamente que los versos. Y a estas unidades nos referimos también cuando sugerimos que hay cierta relación entre la polimetría inicial de León Felipe y la de Juan Ramón Jiménez.⁴⁷

Volvemos, por lo tanto, después de estas sugerencias, a expresar la opinión de que "la libertad de la métrica moderna" -a que hace alusión León Felipe- le llega a él desde el Modernismo por el camino de Juan Ramón Jiménez, cuya poesía le sirve de lejana referencia en el aspecto métrico, no para imitar (y menos copiar) sus esque-

mas rítmicos, sino para captar las posibilidades de un cierto versolibrismo, todavía apegado a metros y cantidades conocidos. De esta manera -y siguiendo a T. Navarro Tomás- nos inclinamos provisionalmente a hablar del verso semilibre de León Felipe en este libro, como efecto y producto ya personal de la lectura y conocimiento de Juan Ramón.

2.- Métrica

Los tres primeros libros de León Felipe, actual objeto de nuestra consideración, repiten unas determinadas fórmulas métricas que el poeta elige con preferencia a otras. Aunque hay, pues, una relación o unidad muy general en la métrica de esas obras, es evidente que presentan también abundantes particularidades y una cierta evolución. Para tratar estos puntos describiremos diacrónicamente los aspectos métricos de Versos y oraciones de caminante, 1920 y 1929 y Drop a Star, 1933.

Versos y oraciones de caminante, libro I, contiene, en la edición definitiva, 13 poemas bajo el título Prologuillos, 38 poemas en el cuerpo central y dos madrigales añadidos después de la primera edición. En total, pues, 53. En todos ellos la polimetría domina en la estructura rítmica, con una excepción: el poema octavo de Prologuillos, compuesto en octosílabos. La polimetría se utiliza bien con cierta homogeneidad (verso de medida par o de medida impar en toda la composición, como en el poema 24: 7 - 11 - 7 - 5) o bien de forma heterogénea e imprevisible, (como en estos otros ejemplos: 13 - 7 - 8 - 4 - 7 ..., poema 32; y 8 - 3 - 3 - 5 - 4, poema 17).

En general el verso es de arte menor, teniendo como base el octosílabo o el heptasílabo que combinan con otros mayores, endecasílabo y alejandrino, sobre todos.

Este nos parece ser el rasgo métrico más importante y definidor del libro que comentamos: la polimetría regulada, de manera que, si no podemos ofrecer "fórmulas métricas" que se repiten, sí vemos la relativa estabilidad de unas preferencias muy tempranas.

Quizás el rasgo que, sin embargo, llama más la atención no sea éste, sino la abundancia de versos menores (de dos a cinco sílabas) con que nos encontramos. Pero, como acabamos de ver, este hecho responde a una fragmentación de unidades mayores. Apenas encontramos, por el otro extremo, versos superiores a catorce sílabas. La excepción y caso distinto es el poema tercero: "Qué lástima", cuya actual disposición tipográfica presenta unos nueve versos de 16 sílabas que en la primera edición se distribuían en diferentes líneas. También aparecen versos de esta medida en "Romero solo" (dos), "Vencidos" (seis), número 11: "Qué día..." (uno), número 12: "No es lo que me trae cansado" (uno), "Cómo han de ser tus ojos" (uno). En estos poemas el alejandrino y el hexadecasílabo suelen tener pausa que los divide en dos hemistiquios. Y éste es aún otro rasgo que apoya la relativa regularidad de la métrica dentro de la polimetría, así como los acentos regulares (en 6a o en 4a y 8a) de los endecasílabos.

Como ejemplo de estos rasgos que estamos destacando, tomamos el último del libro, que lleva el número 38 y cuyo título es "Alturas". He aquí su fórmula métrica:

7'	7	7
6	11 (3a y 6a)	10
6	7	7'
6	14 (7 + 7)	9
		9
		12 (6 + 6)

Podemos dar todavía otro paso y señalar las pautas combinatorias que se repiten en este libro y confieren relativa estabilidad a la polimetría. Son las siguientes, partiendo de que en los poemas existe un verso más repetido que tomamos como base del sistema:

- 1.- El verso base es dividido en dos versos simétricos o proporcionales: Poema 19, 8 - 8 - 8 - 4 - 4 - 2 - 2' - 2. En otros casos el verso base combina con un verso que es su mitad. "Qué lástima": 8 - 8 - 4 - 8. Como se ve, esto ocurre preferentemente cuando se trata de octosílabos. Pero también con otras medidas; poema 36, "Déjame que duerma": combinación de versos de 3 y 6 sílabas.
- 2.- El verso base es dividido en dos versos asimétricos, uno de su acentuación propia (par o impar) y otro de la opuesta, o ambos de la opuesta. Ejemplos: $\underline{8} = 4' + 5$ ("Como tú") y $8 = 5 / 3$ ("Romero solo"). Poema 23: $11 = 7 + 4$; $7 = 4 + 3$.
- 3.- Presencia de un verso que rítmica y acentualmente contrasta con el verso base: $\underline{8} - 5$ ("Qué lástima").
- 4.- Verso doblado, cuyos hemistiquios son el verso base o cuyos estiquios son proporcionales: (8/8 o bien 8/4). Este último caso origina la abundancia relativa de versos de doce sílabas. En el poema número 5, "Vencidos" tenemos ambos casos: versos de 16 sílabas formados por dos hemistiquios de ocho y alguno de doce sílabas, con dos unidades menores de 8 y 4 sílabas respectivamente.
- 5.- Otras combinaciones repetidas con gran frecuencia y que tienen tradición en los sistemas castellanos: 7 - 11 y 11 - 14. Poemas 14, 16, 23...

Reproduzco el fragmento último -versos 115 a 143- de "Qué lástima", donde se encierra una muestra apretada y diversa de los casos señalados. Sin comentario se podrían reconocer:

8	8	12	8
8	11 (3a y 6a)	8	16 (8 + 8)
8	8	8	
8	18	4	
8	3	8	
5	10	12	
3	10	5	
11 (3a y 7a)	<u>8</u>	16 (8 + 8)	
14 ?	<u>3</u>	5	

- - - - -

En la primera columna, los versos que forman el conjunto de 5 y 3 sílabas repiten exactamente el verso anterior. Véase:

en una caja muy blanca...

En una caja

muy blanca

El verso de catorce sílabas que marcamos con el interrogante lo leemos así:

Por aquel cristal ' se le veía la cara
6' 8

En la segunda columna tenemos un contraste fuerte de dos versos: 18 sílabas y tres. Se trata de la prolongación de un verso sobre otro, que establece una cierta ruptura de ritmo.

que ahora me recuerda siempre ' el cristalito de aquella
caja

8 10
tan blanca 5 + 5
3

(Pero puede intentarse la lectura -forzando la pausa versal- 8 - 5 - 8 según la sintaxis).

Parecido fenómeno tenemos en el caso de los versos 138 - 139 que presentan un marcado contraste rítmico (12 y 5 sílabas) y entre los ritmos métrico y semántico.

ni el retrato de mi abuelo que ganara

(12 : tres cuatrísílabos)

una batalla

(5)

Pero esto podría leerse perfectamente como dos octosílabos, respetando el ritmo sintáctico.

Señalados los efectos más relevantes, he aquí el texto mismo cuyo esquema hemos presentado:

Y en una tarde muy clara,
por esta calle tan ancha,
al través de la ventana,
vi cómo se la llevaban
en una caja muy blanca.
En una caja
muy blanca
que tenía un cristalito en la tapa.
Por aquel cristal se la veía la cara
lo mismo que cuando estaba
pegadita al cristal de mi ventana...
Al cristal de esta ventana
que ahora me recuerda siempre el cristalito
de aquella caja
tan blanca
Todo el ritmo de la vida pasa
por este cristal de mi ventana...
¡Y la muerte también pasa!

¡Qué lástima
que no pudiendo cantar otras hazañas,
porque no tengo una patria,
ni una tierra provinciana,
ni una casa
solariega y blasonada,
ni el retrato de un mi abuelo que ganara
una batalla,
ni un sillón viejo de cuero, ni una mesa,
ni una espada,
y soy un paria
que apenas tiene una capa...
venga, forzado, a cantar cosas de poca
importancia!

Respecto de los fenómenos - que nosotros sólo describimos- caben interpretaciones opuestas, de las que ofrecemos estos dos ejemplos, por lo que en ellos se incluye de descripción que refuerza y avala la nuestra. Véase cómo cada uno de ellos se fija en uno de los aspectos que hemos señalado como característicos de este libro: tendencia a la combinación de metros conocidos (Chabás) y ruptura de los mismos modelos (Domenchina).

Dice Juan Chabás:

Nótese que este ritmo sinuoso, flexible y tierno tiene un canon: la combinación de la medida impar del heptasílabo y del endecasílabo -tradicional en nuestra métrica culta- con deslices hacia el verso quebrado de cinco y tres sílabas o la amplificación o condensación pares de cuatro y ocho. Por otra parte, esta cuidadosa sinuosidad melódica, lograda con sabia disciplina, embellecida por la rima asonante, que parece involuntaria, acerca a León Felipe a la tradición popular de la versificación irregular".⁴⁸

Domenchina advierte también la fragmentación de los versos. Recoge, como de otros, una opinión desfavorable e indica un rasgo nuevo: el valor rítmico y expresivo de la pausa. He aquí su párrafo:

También León Felipe solicitó y obtuvo por entonces su patente poética con unos Versos y oraciones de caminante, en los que apenas se quiso ver otra cosa que el artificio tipográfico que disgregaba octosílabos y endecasílabos en innúmeros versos cojos, a los que servía de bordón la asonancia iterativa de cada poema. León Felipe abusa indudablemente de este artificio, y se repite, como poeta de huelgo corto, en un hipo o eco de tartamudez que fatiga. Pero su locución interrumpida y difícil utiliza la pausa como vehículo de la emoción, y tal proceder no es recusable.⁴⁹

Frente a estos juicios, hoy nos parece, más bien, que el ritmo comentado de León Felipe es, en efecto, un artificio o recurso que con frecuencia sorprende (y desconcierta) al oído y la costumbre. Pero con él se busca cierta expresividad para esta poesía que se contenta con

una palabra simple y una expresión inmediata, una poesía inclinada al prosaísmo que encuentra en estos cortes la manera de destacar las palabras como unidades fundamentales (como opinaba L.F. Vivanco), de disgregar los conjuntos en pequeñas piezas, cuya reconstrucción por parte del lector le exige participar en el proceso de la poesía. Es un recurso y artificio que hay que entender en relación con estos otros hechos y que no podría sostenerse -al menos no con tanta abundancia- en una poesía más compleja, como la misma evolución de León Felipe parece confirmar.

El aspecto métrico de estos libros queda incompleto si no atendemos a la distribución de los versos en estrofas y al aspecto final de los poemas. En este sentido avanzamos que la tendencia primera es al poema monoestrófico, aunque no llega a imponerse más que de forma relativa. Pero como tal tendencia nos parece rasgo importante de Versos y oraciones, I. En efecto, una sola estrofa tienen doce de los trece poemas de "Prologuillos" e igualmente otros veinticuatro del cuerpo del libro y los dos madrigales; en total, 39 poemas, mientras sólo 15 se dividen en estrofas, entre dos y seis todos ellos.

Si buscamos razones para explicar este hecho tendremos que hacerlo por diversos caminos. Primeramente, parece que los poemas breves exigen, por motivo de su escaso número de versos, la unicidad estrófica. Esto es lo que ocurre en "Prologuillos", cuyos poemas oscilan entre 6 y 18 versos. Aunque en este conjunto se da otro fenómeno contrapuesto: los poemas 3 a 8 forman una evidente secuencia, sucediéndose por vínculos temáticos y sintácticos dentro de la similitud y homogeneidad métrica. En el segundo apartado, los poemas monoestróficos oscilan alrededor de los 20 versos, llegando hasta los 30 pero pudiendo tener solamente 4 (los señalados con los números 19, 24, 25 y 26 por ejemplo).

Cuando advertimos que los poemas pluriestróficos son más extensos, podemos confirmar nuestra suposición. Estamos, por tanto, ante un factor decisivo para saber el por qué de la distribución estrófica de los poemas. El poema "Qué lástima" tiene 144 versos, "La higuera maldita", 100 versos y el número 31 "Qué pena..." 50 versos. Pero encontramos los límites de esta hipótesis al comprobar que los poemas 29 y 38 tienen, respectivamente, 16 y 14 versos y están divididos en dos y tres estrofas. El pequeño resto de poemas pluriestróficos oscilan entre los 20 y 40 versos. Con estos datos hemos de admitir que la razón del número de versos no es, por sí misma, suficiente para ofrecernos el criterio de la división del poema, aunque es un criterio razonable y, en aquellos casos señalados, incluso determinante⁵⁰.

La división del poema en secciones estróficas señala la existencia de unas pausas extensas en la lectura: cortes momentáneos y suspensiones de sentido hacia lo que vendrá, en la comprensión. La división de los poemas largos se explica por la necesidad de la pausa, según la tradición métrica española. Pero por el aspecto de sentido que conlleva cualquier signo literario hemos de buscar la función de la pausa en el poema: ¿qué aspecto del texto mismo ha llevado al poeta a una cierta división orgánica de algunos poemas? Veamos algunos ejemplos para inducir de ellos alguna explicación.

ALTURAS

Yo no distingo ya
desde un piso cuarto
un cetro de oro
de un bordón de palo.

Y pienso que a mil metros
desde el vuelo perdido de los pájaros,
debe de ser lo mismo
la toca de una bruja que el capuchón de un
santo.

Y que allá de ese vuelo
 más alto... muchísimo más alto.
 desde el sitio de Dios,
 fuera del tiempo y del espacio,
 el hombre no se verá ya
 ni grande ni chico, ni bueno ni malo.

El texto da cuenta de tres visiones, una real afirmada al menos), otra imaginada, una tercera supuesta. El objeto mencionado (visto) en cada caso es diferente, aunque se equiparan por la identidad del efecto producido (confusión de contrarios). Las tres unidades -ligadas sintácticamente- se contraponen, y refuerzan su distinción y su unidad por medio de la separación estrófica. La pausa delimita las unidades de modo claro y refuerza el ritmo semántico que subyace en la repetición del tema y la variedad de la imagen. La segmentación es, pues, uno de los principios internos de organización del poema que se comprende a partir y desde esta división.

Otro tanto podríamos decir del poema 5, "Vencidos", el cual tiene una estructura estrófica aún más marcada por la "vuelta" que funciona como estribillo y rompe la secuencia al tiempo que enlaza las unidades:

Por la manchega llanura
 se vuelve a ver la figura
 de Don Quijote pasar...

No es frecuente, sin embargo, que León Felipe, en este primer libro, construya y organice sus poemas de acuerdo con un principio formal estricto, aunque se sirve de ellos (paralelismos, antítesis, gradaciones...) con frecuencia. El caso excepcional lo encontramos en el poema 8, "Como aquella nube blanca"

Mi amor tiene el ritornelo
 del agua, que sin cesar
 en nubes sube hasta el cielo
 y en lluvia baja hasta el mar.

Y el agua aquel ritornelo
 de mi amor, que sin cesar
 en sueños sube hasta el cielo
 y en llanto baja hasta el mar.

Este ejemplo, con su deliberado y evidente paralelismo, puede servir de contraste para que apreciemos más claramente el crecimiento libre, orgánico pero no geométrico, de la mayor parte de los otros poemas de este libro. Esto no quiere decir que falte un principio de orden, sino que este principio es interior a la escritura misma del poema (el "ritmo" personal y único que hemos ya descrito). ¿Cómo aplicar esto a la división estrófica? Podemos suponer que la tendencia a la brevedad y al monoestrofismo viene determinada también por un hecho interior al texto, al cual denominamos, provisionalmente, unidad intuicional. Este término (de abolengo estilístico patente) pretende sugerir la explicación de que tales poemas contienen una cierta materia o realidad vista poéticamente desde una sola perspectiva...⁵¹ en términos emocionales, estos textos presentan un solo sentimiento o estado del ánimo, expresado en tono monocorde y de forma abierta. Al final del poema concluye la expresión (el hecho comunicativo), no su posibilidad (su potencia); de ahí, también los abundantes puntos suspensivos distribuidos en el interior de tantos poemas.

Esta forma predominante o preferente no explica por sí misma y plenamente un hecho tan evidentemente formal -y a veces casual- como es la división estrófica de un poema⁵². Pero, al menos, ya que de verso libre se trata, sitúa el problema en el punto donde nos parece que podemos hallar una explicación: en el nexo necesario que une el aspecto formal con el mensaje mismo del enunciado, en el vínculo que podemos llamar estilístico. Sólo una descripción de este enlace nos dará la posible clave de por qué este mono o pluriestrofismo ocurre con aparente arbitrariedad en Versos y oraciones, libro primero. Consideramos el tema abierto.

El segundo libro, con relación al primero, nos ofrece la inversión de algunas tendencias fundamentales y la consolidación de otras.

Observamos gran abundancia de versos de 7, 8, 9, 11 y 14 sílabas dentro de la polimetría. Se confirma la importancia proporcional de los versos de 7 y 8 sílabas por encima de los demás y la frecuencia de la serie combinatoria de 7 y 11 sílabas. Por el contrario, los versos muy breves, de dos a cinco sílabas, sufren una reducción que consideramos muy llamativa. (De más de 400 en el primer libro pasamos a 91 en éste). Así, podemos afirmar que León Felipe, dentro de la polimetría que le caracteriza desde el comienzo, y de acuerdo con los metros y combinaciones que entonces escogió con preferencia, busca una mayor regularidad métrica y establece una base o sistema trabado de la disparidad alrededor de núcleos fundamentales y repetidos. Si las anécdotas pueden corroborar opiniones literarias, la que cuenta Luis Ríos apoya esta interpretación: en Cornell, León Felipe "escribió por primera vez una décima, que no quiso después conservar".⁵³

Los ejemplos siguientes nos ofrecen sistemas semejantes al del libro anterior, incluida la fragmentación de unidades sintácticas y melódicas en agrupaciones de varios versos:

Poema 3

4	7	7 11
7	7	4
7	7	
4	11 (4a y 8a)	
	7	
	7	
	6	
	7 11	
	4	

Los poemas 6 y 21 ofrecen una métrica basada en los octosílabos. De los 24 versos del primero sólo se desvían dos de nueve sílabas, uno de cuatro y otros dos (4 + 3 = 8 sílabas). El poema 21 presenta variación en tres de

17 versos. Algo semejante ocurre con el poema 16, también de base octosilábica.

Advertimos a la vez, a partir de estos ejemplos, el incremento notable del verso de ocho sílabas que no sólo aparece mezclado con otros, sino que forma la medida principal de, al menos ocho de los treinta poemas del libro. ¿Podría ser un efecto -como el poema dedicado al Arzipreste- de la lectura y el estudio de la literatura española a que se dedicó León Felipe por aquellos años?

Hemos de observar también que la extensión media de los poemas disminuye y se hace -de unos a otros- más homogénea. Hay poemas de tres y de cuatro versos (el que sirve de epígrafe, el nº 5 y el 25). No existen poemas tan extensos como los señalados antes. Entre once y veinte versos está la mayor parte de las composiciones (19, casi 2/3 del total), mientras la más extensa sólo tiene 33 versos. Este nuevo dato nos ayuda a confirmar el proceso de regularidad que se aprecia en el libro por la simple lectura. Y la importancia de este aspecto reside, a su vez, en que indica una actitud poética más refleja, más intencionada -y desde esta perspectiva, más madura-.

Y este rasgo nos interesa para hablar de la estrofa. Aquí no existe ya apenas correspondencia entre las estrofas y la extensión del poema. Por otro lado, la tendencia se ha invertido al dominar efectivamente el poema pluriestrófico: 19 frente a 13 monoestróficos. Entre estos trece poemas los hay de 3 ó 4 versos, de 11, 12 y hasta 16 y 17. La excepción es el poema último que tiene 33 versos. De los poemas pluriestróficos señalamos: ocho de 2 estrofas, cuatro de 3 estrofas y dos de 5 estrofas.

Decimos también que no hay correspondencia adecuada entre el número de versos y el de estrofas en que se divide un poema. Véanse los datos siguientes:

nº de versos	estrofas	
9	2	(poema 14)
12	4	(poema 11)
17	4	(poemas 1 y 24)
20	3	(poema 27)
27	2	(poema 15)
27	5	(poema 18)
31	4	(poema 9)
18	5	(poema 21)

Considerando los datos que poseemos -la mayor frecuencia de la división estrófica del poema, por un lado, y la falta de un criterio cuantitativo que lo justifique, por otro- hemos de buscar -y más aún que en el libro anterior- la razón interna en la misma poesía que analizamos. Sin duda la fragmentación del poema en unidades más pequeñas responde a una necesidad de la composición, delimitando las unidades, separándolas y contraponiéndolas. Y esto porque -en este libro- el pensamiento del poeta se nos presenta más articulado y su expresión menos espontánea, más reflexiva y cargada de referencias⁵⁴. Y todo ello como manifestaciones posibles de una mediación intelectual y literaria (conocimientos teóricos, nuevos influjos, nueva situación vital del poeta) que rompe la unidad inmediata afecto - verso sin vaciar el segundo ni reducir al silencio el primero.

El proceso de homogeneidad y regularidad métrica que hemos señalado es también una prueba de que nos encontramos ante una obra unitaria y más reflejamente escrita que el libro anterior. Ya en Drop a Star la división estrófica tendrá como fin aislar secuencias y, por lo tanto, se introducirá como un recurso intencional y deliberado en el poema, como un elemento composicional con función otorgada y declarada por el poeta.

Por los años que León Felipe escribe su segundo libro, quizás inmediatamente antes, conoce la poesía de Walt

Whitman. No podemos detenernos ahora a describir, apreciar y ponderar las formas de presencia del poeta americano en el español. Digamos simplemente que se está convirtiendo en lugar común de la crítica. Nos fijamos exclusivamente en el aspecto métrico y nos preguntamos si en éste se puede advertir algún efecto que dependa de la poesía de Whitman, de modo semejante a como se han señalado semejanzas y coincidencias temáticas, tonales, afectivas e, incluso, formales en sentido más bien retórico⁵⁵.

Respondiendo a la cuestión, creemos poder afirmar que, sencillamente, no se advierte tal efecto sobre León Felipe en 1929. Precisamente la nota de contención y de regularidad que hemos advertido y destacado dentro del versolibrismo y la preferencia del poeta español por los versos menores (7, 8 y 11 sílabas) son contrarias a la aportación whitmaniana del versículo extenso y de la frase poética. Otro caso será en Drop a Star y, sobre todo, después de la guerra, como algunos autores han señalado (véase nota anterior).

Nuestra opinión actual se identifica con la que expone Lucy C. Wallingford en su trabajo. Tomamos de ella algunas frases que resumen el estado de la cuestión.

No, [León Felipe] no es Walt Whitman. En sus obras resaltan más las diferencias que las analogías. Se tocan en la esencia misma de su mensaje [...] Difieren en sus temperamentos [...] Difieren radicalmente en las visiones del mundo y época en que viven.

No es de ascendencia whitmaniana el versolibrismo primero, en tono menor de León Felipe. [...] Sin embargo, es de indiscutible ascendencia whitmaniana el versolibrismo épico, de largos versículos con fuertes entonaciones bíblicas que aparecen luego en su poesía revolucionaria.

En Versos y Oraciones, 1929 aumenta la presencia de Whitman en la nueva temática de tendencia místico-social o social que desarrolla en este segundo libro León Felipe.⁵⁶

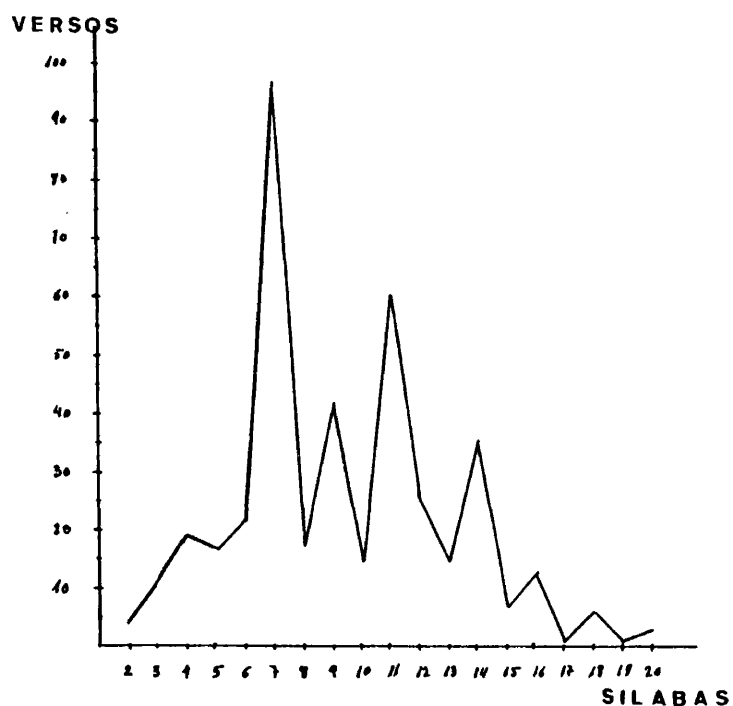
Después de lo que hemos escrito acerca de los libros anteriores, Drop a Star se nos presenta como un verdadero quicio de la poesía de León Felipe, culminación y resumen de un período. Y esto también en la métrica.

Ante todo, nos llama la atención que es un poema extenso -425 versos- dividido en tres cantos, un prólogo y un epílogo. Esta inusitada extensión quiebra la forma de Versos y oraciones. No vamos a entrar, por el momento, en las implicaciones poéticas. Tratamos de los versos.

El "Prólogo" nos remite, directamente, a la polimetría de los libros anteriores y a su forma: un poema de 21 versos con medidas que oscilan entre dos y trece sílabas, dominando las de siete y nueve. Ya observamos que está dividido en cuatro estrofas. A partir del comienzo del canto primero la versificación toma otro rumbo; es lo que vamos a analizar a continuación.

Los versos dominantes son los de siete y once sílabas, seguidos por los de nueve y catorce (éstos divididos en dos hemistiquios de siete, lo que nos parece fundamental a la hora de considerar el ritmo métrico marcado del poema). Numéricamente son mayoría absoluta; proporcionalmente, sólo los versos de siete y once sílabas representan algo más del 37% del total; si consideramos también los de nueve y catorce la proporción se eleva hasta el 55%. Podemos establecer, a la vista de estas cifras, que la polimetría de Drop a Star tiene una base de regularidad al organizarse, preferentemente, desde estos versos tradicionales en la métrica española. Y segundo, que este poema, efectivamente, continúa y extrema la inclinación del poeta, mostrada en los libros anteriores, de los versos impares de extensión media libremente combinados entre sí.

El conjunto del poema nos presenta versos de 2 sílabas (una muestra casi irrelevante, tan sólo 4) hasta versos de 20 (otra pequeñísima muestra: 3). Una tabla comparativa que luego ofrecemos nos permite ahora mostrar esta distribución de los versos



Las combinaciones métricas son irregulares. Pero podemos observar también que los versos más repetidos, en series de 7 - 11 - 14 sílabas, son los hilos que tején la trama rítmica a lo largo del poema, de forma más o menos intensa según momentos. En el "Prólogo" se da una casi to tal ausencia de endecasílabos, mientras en algunos pasajes el conjunto de estos versos domina absolutamente. Véase este esquema métrico del fragmento "Segundo Nacimiento", versos III, 10 - 39

9	4	9	7	7'
7	14 (7 + 7)	11'	7	12
11	9	11	7	
7	9	11	7	
7	*14	9	9	
11	14 (7 + 7)	11	11'	
12'	7	7	12	

También el "Epílogo" nos sirve de muestra

7'	5'	7	5'	12'	7
7'	7	7'	12	7'	7'
5'	14 (7 + 7)	7'	11'	11	9
11			9	10	7'
11			9	7'	
11			5		
			7		
			14		

* quizás, 13

Los versos endecasílabos presentan en este momento una acentuación muy regular. Bien tienen el acento dominante en 6a o bien en 4a y 8a. He aquí unos casos

con una boca estrecha allá en la luna
 4a 6a (8a) 10a
 yo no ahueco la voz para asustaros
 (1a) 3a 6a 10a

¿A quién guiña aquel faro presumido?

(2a) 3a 6a 10a

y la maravillosa luz eléctrica

(4a) 6a 8a 10a

Véanse también las series: I, 112 - 120 y III, 25 - 29

Y el gallo en la veleta de la aurora	heroico
2a 6a 10a	paroxítono
	2 acentos rítmicos
quebrando albores y quebrando sueños	sáfico
2a 4a 8a 10a	paroxítono
	3 acentos rítmicos
Y quebrando también esta canción	melódico
3a 6a 10a	oxítono
	1 acento rítmico
	1 " extrarrítmico

El fenómeno de la acentuación -ritmo de intensidad- cobra importancia en este poema por ciertos juegos formales que saltan a la vista. Estos ejemplos, en León Felipe, son de por sí significativos

Yo no soy nadie: un hombre 7
 con un grito de estopa en la garganta 11 (3a - 6a)
 y una gota de asfalto en la retina 11 (3a - 6a)

(Paralelismo sintáctico y semántico reforzado por el intensivo).

quebrando albores y quebrando sueños

- 2 - 2 - - 2 - 2 -

(El paralelismo bimembre y la simetría rítmica actúan en este caso en el interior de un verso).

contra el cóncavo barro de este cántaro hueco

- - 2 - - 2 - - - 2 - - 2 -

(La aliteración de /n/ /k/ y /o/ /a/ se refuerza por la intensidad y paralelismo acentual, con insistencia en los dos esdrújulos. La variante del verso : en el cóncavo barro no cambia ninguno de los efectos, aunque elimina la /k/ inicial).

polvo es el aire, polvo

˘ - - ˘ - ˘ -

de carbón apagado

- - -' - - ˘ -

(Contraste acentual en dos versos de igual medida)

Los versos I, 36 y II, 22 son opuestos y de alguna forma correlativos. Véase la relación rítmica que acentúa y consolida la semántica:

Rompe ya tus señales y rasga tus banderas, marinero

Echa a andar otra vez este barco varado, marinero

˘ - ˘ - - ˘ - - ˘ - - - ˘ - - - ˘ -

˘ - ˘ - - ˘ () - - ˘ - - ˘ - - - ˘ -

Los versos alejandrinos se presentan también con cesura regular después de la séptima sílaba; los impausados o con estiquios irregulares son raros. Los siguientes ejemplos nos ofrecen una muestra de ambos casos

y quedará allí apagado como una colilla

Este es un caso de cierta irregularidad. La pausa parece dividir el verso en dos estiquios proporcionales. El verso es de lectura sencilla y medida segura.

y abre y cierra la puerta de mi corazón

Es semejante al anterior, excepto que leído con pausa después de la séptima sílaba o leído sin pausa (preferimos lo primero) tiene 13 sílabas. Los dos estiquios son irregulares y de distinta acentuación.

Tengo ya cien mil años

7

y mi nombre en el cielo'se escribe con lápiz 13 (7 + 6)

el agua, por ejemplo,'es más noble que yo 14 (7 + 7')

Por eso las estrellas'se duermen en el mar 14 (7 + 7')

y mi frente romántica'es áspera y opaca 14 (7 + 7)

Es la puerta del fundidor y el alfarero.

Haz un mutis diciendo: 'un momento, señores

Este segundo verso presenta una dificultad de lectura. La pausa medial impide la sinu

lefa y tenemos un verso de catorce sílabas distribuidas en dos hemistiquios de siete. La pausa viene pedida por la sintaxis y el signo con el que coincide. En cambio el verso anterior nos obliga, si queremos leerlo con pausa, a considerar dos períodos irregulares de 9' y 5 sílabas, catorce en total. Si lo leemos sin pausa, o con pausa después de la 4a sílaba, son trece. Hemos escogido la primera posibilidad para el cómputo.

Recordemos de nuevo que esta nómina de casos dudosos en la métrica de Drop a Star representa una porción muy pequeña en comparación con la regularidad de los versos señalados, tal como acabamos de ver en la serie de los versos I, 124 - 128 y antes con los endecasílabos.

Aparece en este poema, como anunciando su uso frecuente en el futuro, el verso largo que nos parece, en la lectura, una frase o línea poética, formada por veinte o más sílabas. Lucy C. Wallingford cree que puede haber coincidencia o influjo de Whitman ahora también en la métrica⁵⁷. Nos interesa matizar su opinión y exponer la nuestra diciendo lo siguiente: en Drop a Star todavía no aparecen las líneas en prosa, tal como ocurrirá en La Insignia, por ejemplo. Existen versos largos o versículos, pero son muy escasos: unos 10 ó 12 versos de 18, 19, 20 o más sílabas métricas. En tercer lugar, quizás les podamos llamar versículos o versos largos compuestos, mejor, pero no son líneas porque se descomponen en muy pocos períodos más cortos que se identifican con versos habituales. Son realmente versos que se insertan en la composición según el dibujo rítmico fundamental. Algunos ejemplos:

en el vientre ceniciento' de todos los horizontes apagados
dos unidades : 8 y 12 20 sílabas

la desnuez, la transparencia' de la Verdad y la Belleza
dos unidades de 9 sílabas, bimembres

Rompe ya tus señales y rasga tus banderas, marinero
Tres unidades: 7 - 7 - 4 que podrían formar
un alejandrino más un tetrasílabo o, quizás,
dos versos de 7 y 11 (con acento en 6a)

golpeando allí en la puerta del hotel por una rebanada de pan
Haciendo dos hiatos, el verso está compuesto
por otros dos de 11' y 10' sílabas. El endeca-
sílabo acentuado en 2a, 4a y 6a sílabas.

Finalmente:

Echa a andar otra vez este barco varado, marinero
Podemos estar ante un caso semejante al ante
rior si leemos: 7' - 7 - 4 pero nos parece
más correcto en este caso ver el verso com-
puesto por un heptasílabo agudo y un endeca-
sílabo con acentos en 3a y 6a sílabas.

Tenemos, en este somero recuento, octosílabos,
eneasílabos, heptasílabos y endecasílabos, tetrasílabos..
etc. Pero, por encima de la disposición forzada de esta
enumeración se aprecia en cada caso un criterio de regula-
ridad: 8 + 12 ; 9 + 9; 7 + 11, etc.

A pesar del corto número de estos versos cabe ha-
blar del surgimiento de una nueva tendencia en la versifi-
cación de León Felipe. Nos referimos al contraste entre
versos largos y cortos, bien dentro de una serie trabada
por figuras de dicción y por la sintaxis, bien en series
contiguas de versos, como contraste entre principio y fi-
nal de frase, período, estrofa, etc. Aquí este fenómeno no
es más que un esbozo, una ocurrencia momentánea pero lo de-
tectamos ya por la importancia que después adquiere⁵⁸.

Los recursos expresivos del encabalgamiento si-
guen teniendo un lugar en este poema, pero el verso ya no
los busca como en el primer libro. De esta forma recupera-
mos plenamente la cualidad de intensificación tonal y de

relevancia semántica de algunos de los miembros encabalgados. Así ocurre, sin duda, en estos dos ejemplos de similar estructura:

Y no vemos nada
Las esquinas del mundo, todas
las esquinas del mundo
están rotas por las cachavas de los ciegos.

El dramatismo de la situación desolada del mundo se incrementa por la posición "colgada" del adjetivo.

Polvo es el aire, polvo
de carbón apagado

Ejemplo de otros casos bien distintos de encabalgamiento puede ser el siguiente:

y detrás de la lupa de la luna
hay un ojo que me ve como a un microbio
royendo el corazón de la tierra.
Tengo ya cien mil años, y hasta ahora
no he encontrado otro mástil de más fuste
que el silencio y la sombra donde colgar
mi orgullo /.

Comparemos el encabalgamiento de los versos 55 - 56 del canto primero con el de los versos 115 - 120 del mismo. La cualidad de abrupto / suave que, respectivamente, ostentan nos pueden llevar a consideraciones ulteriores de la mano de A. Alonso. Este, en su estudio sobre Neruda, advierte que "al prolongar un verso agregándole parte de la unidad mental del siguiente, lo que se consigue precisamente es que la pausa sintáctica del fin de una unidad mental no coincida con la pausa final del verso, lo cual hace cambiar la estructura rítmica del pasaje y, con ella, la estructura móvil del sentimiento"⁵⁹. A esta estructura del sentimiento, fundada en la libertad métrica, nos referimos al hablar del cambio entre Versos y oraciones y Drop a Star. Entre los versos cortos, fragmentos empujados de secuencias más extensas, y estos más largos existe una diferencia cualitativa que se manifiesta en el modo de usar el encabalgamiento. En Versos y ora-

ciones es efecto de la fragmentación del flujo métrico y una exigencia del sentido a costa del desquiciamiento de los ritmos. Aquí es la manera de enlazar el fluir de los versos, sostenidos por la corriente mental y verbal que se prolonga más allá de cada uno y organiza la unidad desde una estructura más profunda; el encabalgamiento participa como causa en la continuidad del período, en la prolongación de las unidades, en la distensión del ritmo y en la peculiar sensación de alargamiento que ofrece, a trechos, el poema.

Estos momentos, sin embargo, se intercalan con otros en que los versos-breves o largos- se cierran perfectamente en unidades de sonido y sentido, a pesar de lo fraccionario y acumulativo de la distribución.

De aquí,
de mis plantas,
sólo de mis plantas
sube hollín suficiente para extrangular
el sol.

de limar los grillos,
de matar al dragón,
de romper este cántaro,
de salir de la rueda,
de tomar la tangente,
de escapar,
de escaparse de estas aguas roturadas,
estancadas,
espejos embusteros de las estrellas,
y entrar de lleno en el mar abierto de la
locura.

Unidades que se cierran y unidades que se prolongan en otras por el encabalgamiento confieren a este poema una fisonomía muy peculiar. La extensión del conjunto se corresponde con la extensión de los fragmentos y de los períodos. Aquí hay una gran variedad, desde pequeñas estrofas de dos versos hasta tiradas de treinta. Pero el conjunto ofrece una sensación de armonía y equilibrio que

obedece, seguramente, a la homogeneidad de los ritmos semántico y métrico, por oposición a lo que ocurría en el primer libro. Aquí hay versos encabalgados, pero no "verses cojos", en frase de Domenchina.

El encabalgamiento se produce de una manera natural, propia también de la flexibilidad otorgada al poema por el verso libre, buscando la adecuación al pensamiento que es el que atrae y soporta la distribución métrica. No hay oposición, por mucho que el ritmo métrico estricto quede alterado. Tampoco hay propiamente paralelismo o sujeción del ritmo sintáctico a la medida versal. Más bien preferimos hablar de integración de ambos ritmos (mediante del juego de continuidad/discontinuidad en las series versales) cuyo fundamento es la mayor extensión de las unidades y el amplio desarrollo de los períodos.

Culmina también en este poema la división estrófica del texto según exigencias internas del mismo texto. En los libros posteriores, la técnica de separar los fragmentos aparece ya conseguida y estable. Pero es aquí donde el poeta nos da razón de este uso. El hecho, que es pa tente para la lectura, no queda igualmente claro en el criterio que León Felipe señala: "el poema tiene una estructura cinematográfica y la separación doble de los versos indica un cambio en el espacio y en el tiempo".⁶⁰ ¿Estructura cinematográfica? Conocemos intentos posteriores del poeta por acercarse al cine: La Manzana, poema cinematográfico o Alas y jorobas o el Rey bufón. Ambos son textos dramáticos o dramatizados, de alguna manera concebidos para ser filmados. Pero aquí sólo podemos comprender de forma análoga y aproximativa esta definición.

Quizás debemos concebir los cambios de espacio y tiempo como un corte en el fluído lógico de la serie, igual que ocurre en el cine con el cambio de secuencia. Cada secuencia es una unidad que se relaciona con las anteriores y las siguientes no mediante nexos lógico-sintácti

cos explícitos, sino merced a la permanencia de acciones, personajes, acontecimientos dentro del conjunto de la historia. Las pausas señalan en el poema cambios en la unidad de perspectiva; apoyándose en un vacío de sonido, como de imagen en el cine, se inicia en cada estrofa un cierto desarrollo, como un nuevo episodio que puede estar en relación con otro mediatamente anterior.

Dentro de esta organización hay también llamadas y nexos a lo largo de todo el poema. Ciertos versos y sintagmas actúan como núcleos organizadores, cuya repetición enlaza mentalmente fragmentos quizás distantes⁶¹. Aunque el elemento organizador más importante sea el profundo y trabado nivel de las imágenes que controlan hasta la misma disposición general del poema

Prólogo

Epílogo

Un perro Negro

Segundo Nacimiento

Drop a Star

De Drop a Star a La Insignia la métrica -dado su carácter de libertad- no parece haber sufrido alteraciones importantes. Podemos creer que sólo se ha ampliado, evolucionando hacia una mayor variedad y mezcla de versos, la polimetría ya establecida, permaneciendo rasgos fundamentales. En efecto, las combinaciones irregulares pero repetidas de versos de 7 y 11 sílabas continúan, aunque su frecuencia ha disminuido, y por momentos tenemos la impresión de encontrarnos con series de relativa homogeneidad como las que hemos descrito en los libros anteriores. Este ejemplo nos lo confirma

14'	12'	14	?
12'	10	3	
14'	7'	4	
4'	7	7	
8	11'	7	
8	7	7	
9'	7	11	
6	10'	5	
7	9	14	

En realidad, ha ocurrido un vuelco decisivo. Los versos alejandrinos aparecen impausados, los endecasílabos no tienen su acentuación regular y, a simple vista, se advierte una mezcla más heterogénea de versos pares e impares. Aquel "sistema preferente" se ha roto y los libros siguientes oscilarán entre un verso plena y claramente libre (versículos, frases, etc.) y vueltas al verso semilibre. Como La Insignia es un discurso poemático cabe pensar que su métrica tiene rasgos peculiares exclusivos. Esto puede ser cierto en el uso de frases o líneas poéticas muy extensas, pero lo decisivo es que el verso plenamente libre e irregular se establece como pauta. Desde entonces, los hechos que se mantienen constantes son:

- presencia de las frases o líneas poéticas (que en este discurso llegan a parecer verdaderos fragmentos en prosa, incrustados en los versos).
- disminución de los versos de medidas estables (7, 11, 14 sílabas) y de sus combinaciones. Las cifras nos lo indican: en La Insignia hay aproximadamente un 11'6% de versos heptasílabos, un 4'5% de endecasílabos y un 2'6% de alejandrinos. En total, 18'7%, muy lejos de la media alcanzada en Drop a Star.
- aumento de la frecuencia de los versos de mayor longitud, estableciendo una doble posibilidad de contraste rítmico acusado: versos largos/versos cortos y versos/líneas.
- se rompen en muchos casos los principios rítmicos versales mantenidos en el sistema anterior, fundamentalmente la regularidad de los acentos y la existencia y/o colocación de las pausas⁶³.

Español del Exodo y del Llanto comparte con La Insignia haber nacido (en una parte, al menos) con motivo de una alocución pública⁶⁴. Métricamente, la novedad más destacada es la incorporación, en el cuerpo del libro, del verso y la prosa juntos, yuxtapuestos o mezclados, con transicio-

nes perceptibles como líneas poéticas.

La unidad temática del libro no queda en absoluto respaldada por la unidad formal. Hay gran disparidad entre poemas semirregulares y otros completamente irregulares, aunque veamos como carácter más repetido el dominio del verso corto cuya base métrica consiste de nuevo en las medidas habituales alrededor del heptasílabo y del endecasílabo. Así ocurre en los poemas extensos, como "El Hacha"⁶⁵. También "Está muerta, ¡miradla!" está compuesta con versos cortos, pero combinando ya con otros de 17 y de 18 sílabas y, sobre todo, con frases o líneas de más de 20 sílabas.

En los otros poemas aparece más la polimetría irregular y casual con periódicas vueltas a la homogeneidad descrita de los metros. El nuevo modelo inaugurado en La Insignia coexiste en este libro con la tendencia primera. A medida que avancemos en el tiempo, la irregularidad dominará para encontrarnos al fin con otro sistema métrico nuevo, diferente. Ahora podemos ofrecer estos ejemplos:

<u>Pero, ¿quién es el obispo?</u>			<u>Esperando a que amanezca</u>		
7'	9	6	11 (6a)	11 (6a)	7
5	5	15	7	13	7
4	6	7	7	11 (6a)	8
10	12	6'	7	11 (")	
7	7'	5	8	11 (")	
10	17	11	9	7	
		13	7		

Ganarás la luz es un texto más complejo y más heterogéneo aún por lo que se refiere a la métrica. La obra está dividida en un prólogo, ocho libros y un epílogo. Cada uno de los libros presenta una unidad temática y disposición formal característica⁶⁶. En el prólogo hay prosa y prosa mezclada con verso.

El libro primero contiene prosa y verso, claramente deli-

mitados por los títulos de los fragmentos. (La prosa contiene pequeños fragmentos versificados).

El libro segundo está formado por trece poemas.

El libro tercero en prosa, con un poema que tiene abundantes versículos.

El libro cuarto, cuatro poemas y un texto en prosa con versos incorporados.

El libro quinto, siete poemas.

El libro sexto, prosa y verso en distintos apartados, excepto "Pie para el niño de Vallecas..." que está introducido por un párrafo en prosa.

El libro séptimo, prosa y verso; algunos fragmentos no presentan claros los caracteres, aunque pueden considerarse verso compuesto por versículos.

El libro octavo, en prosa con versos incorporados y dos poemas, el primero muy extenso

Epílogo: prosa y verso separados.

Estamos ante el libro más abigarrado del poeta. Los dos sistemas de escritura, prosa y verso, se mezclan y hasta confunden (lo que no ocurría en Español...); el verso es muy libre, especialmente en las transiciones. Abundan los poemas que totalmente o en gran parte están compuestos en versículos. Y ésta es una novedad absoluta del libro; Los lagartos es un ejemplo destacado donde se da, lógica y necesariamente, el contraste entre estos versículos y los versos cortos. Puede verse igualmente en el libro V.

Existen poemas donde el verso corto vuelve a ser habitual ("Navega", del libro II) o donde se da con abundancia el metro homogéneo: 11 - 7 - 5... ("Regad la sombra", del mismo libro). Frente a los poemas escritos totalmente en versículos, otros, como "El salto", nos muestran, una vez más, la vuelta incesante a series relativamente regulares. Nunca abandona enteramente León Felipe el sistema que se elaboró en las tres obras prime

ras, aunque la evolución progresiva -por debajo de todos los fenómenos aparentes- lleva al final a resultados relativamente distintos, como mostraremos. Véase ahora el sistema métrico de "El Salto"

11 (6a)	7	8
7	3	4
7	7	7
10	7	7
9	18 (7 + 11)	7
14 (7 + 7)	11 (6a)	16 (7 + 9)

Llamadme publicano, en su actual presentación, es un libro de aluvión, por un lado, y despojado de algunas composiciones, por otro⁶⁷. Ha desaparecido, momentáneamente, la prosa. El verso libre sigue mostrándose abaragado como en el libro anterior. El conjunto temáticamente más evidente - "Un signo... quiero un signo" - nos muestra las dos direcciones métricas establecidas: poemas con dominio absoluto de los versos cortos ("Quiero... sueño"), poemas de versos largos cortados por algunos breves ("No me contéis más cuentos"). "Oid" participa de ambas tendencias y, en la mezcla de ellas, es aún otra cosa distinta. Tenemos incluso poemas -"El Gusano"- con series de alejandrinos frente a otros -"Poética"- compuesto por versos y versículos.

Hay que advertir ahora que la medida aritmética simple de los versos puede inducirnos a error ya que, precisamente por la libertad de medida y el apoyo del verso en otros hechos de la lengua (ritmos y figuras de dicción), versos de distinta cantidad suenan de modo equivalente cuando son muy extensos o muy breves. (Las diferencias entre los versos de 14 sílabas impausados y los de 15 llegan a ser despreciables.) Por todo ello la descripción métrica que estamos llevando a cabo es insuficiente⁶⁸.

En El Ciervo volvemos a encontrar una cierta unidad temática y composiciones de extensión media bastante

semejante. Los poemas extensos (58, 52, 39 versos) son una minoría; los breves son también raros (algunos de 4 versos), estando la mayor parte entre los 6 y los 15 versos. Abundan en este libro el verso largo y la frase, acentuándose el contraste con los versos cortos, en ocasiones de una sola palabra. De todos modos, el número de sílabas de los versos no suele exceder de 16 ó 18. Este conjunto de verso largo-poema breve da su fisonomía particular y única al libro. Véase como ejemplo el poema "Museo"⁶⁹ y nótese el juego de los hemistiquios (7 - 9 - 11 sílabas) que son fundamentales para el dibujo rítmico del poema

10
16 (9+7)
12
18 (11+7)
16 (9+7)
13
16 (9+7 sin sinalefa)
11 (6a)
12
14 (7+7)
15 (8+7)

Que esta métrica libre, aun en casos más arbitrarios, no es un azar lo podemos mostrar con un poema que, en apariencia, nada tiene de organizado en su disposición métrica. Pero se impone aceptar que existe ese diseño basado en los efectos de contraste y compensación de las líneas. Véase el gráfico del poema "Fantasmas"⁷⁰

13
11 (6a)
16 (8+8)
15
14'
frase (7+8+9)
7
6
6
6
16 (9+7)

Los Versos del Merolico -publicados en 1967- forman un conjunto donde abundan las versiones y variantes de poemas anteriores. Algunos poemas originales se incorporarán en los siguientes libros de León Felipe. Por ello -y por la semejanza con lo que hemos visto- no los tratamos aquí detenidamente.

Pero sí nos conviene comentar los Cuatro poemas con epígrafe y colofón de 1958. Posteriores inmediatamente a El Ciervo están escritos en versículos o versos muy largos el primero y el tercero. El segundo y cuarto poema combinan mayor variedad de metros: líneas poéticas, versos de 14 a 18 sílabas, de 13, endecasílabos, heptasílabos... Esto no excluye que versos menores no aparezcan también en los demás. En los versículos del primero y tercer poemas son determinantes las unidades menores, formadas por grupos relativamente homogéneos que, incluso, combinan dentro del verso y que se pueden diferenciar nítidamente (por las pausas) en casi todas las ocasiones. En el poema segundo los puntos suspensivos incluyen esta función de pausa interna. Sin ser norma común, nos fijamos también en que algunos de estos grupos fónicos dentro de los versículos están formados por endecasílabos de acentuación regular. Como resumen de todo esto, véase

Y me encontré, de pronto, en una tenebrosa soledad
7 + 11
 sin otra compañía que la angustia, el desamparo y
el terror
11 + 9

La última obra de León Felipe que analizamos métricamente es ¡Oh, este viejo y roto violín! Encontramos en él -como en Ganarás la luz- una división en libros y mezcla de prosa y verso, pero esto último con menor abundancia: sólo se da en el libro I, diálogo del Poeta y el Arzopreste, y en el libro IX. El libro I está compuesto por un extenso poema, "La Gran Aventura", y otros menores,

y los demás libros por 12, 10, 6, 6, 9, 5, 4 y 3 poemas respectivamente.

El análisis de algunos de ellos, entre los importantes, sobre todo del libro III y del libro VIII, nos descubre los rasgos definidores de la polimetría última de León Felipe:

- escasez de versos breves (cuatrísílabos, hexasílabos, etc.)
- dominio de los versos entre 7 y 11 sílabas con gran abundancia de los octosílabos y eneasílabos, siendo ésta la nota que más conviene destacar.
- se mantienen los versos los 12 a 14 sílabas y algunos de 16
- escasez de versos de más de 16 sílabas.

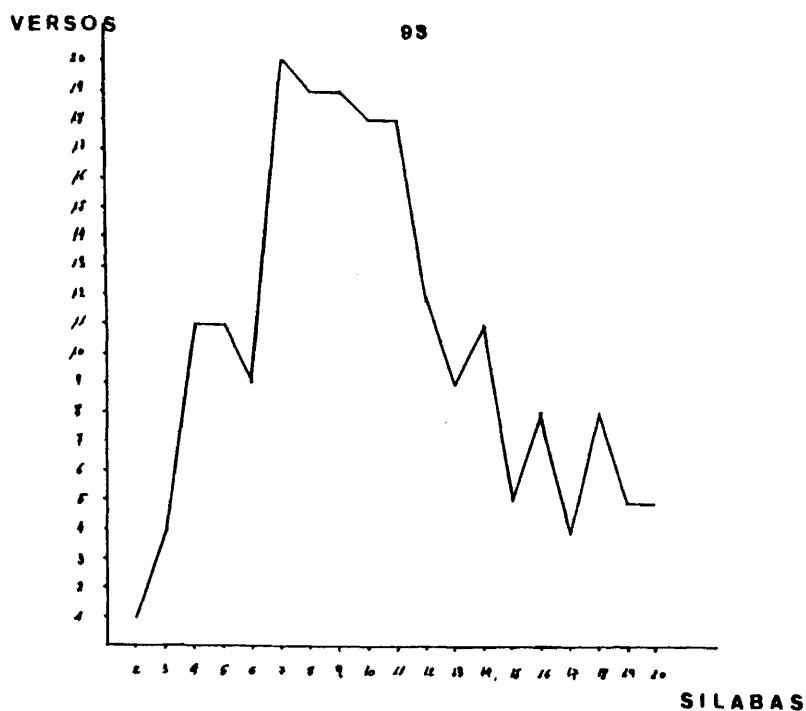
Lo que observamos, en conjunto, es el nuevo proceso hacia la regularidad, con disminución del número de líneas o frases (después del libro I y con excepciones como "Diálogo perdido" del libro III) y vuelta a los metros menores en secuencias homologadas por la medida media del grupo fónico castellano. Parece que la lengua haya impuesto su exigencia (sobre los restos de la tradición literaria, que remitiría a metros como endecasílabos y alejandrinos, clásicamente, o al versículo libre).

El esquema métrico del poema "Auschwitz" nos muestra esa relativa abundancia de metros entre 8 y 11 sílabas que tejen la unidad métrica fundamental. (Obsérvese como la medida del primero y del último verso es idéntica: nueve unidades). De un total de 50 versos hay 23 que oscilan entre los límites indicados y ocho versos más de siete sílabas.

9	10	10'	9'
6'	11	8	5
5	3	7	7'
6	2	7'	3'
4	7	4	10
2'	11'	7	12
10	10	14 (7+7)	5'
9	8	8	9
8	8	11'	
13'	13	12'	
6	9	18'	
9	7	11	
10	9	7	
11	7'	13	

Decíamos que el verso de siete sílabas había perdido su primacía en esta nueva configuración del sistema polirrítmico. Este mismo caso nos lo demuestra, junto con la casi ausencia de la combinación endecasílabo-heptasílabo. Es cierto que podemos aún encontrar ejemplos contradictorios, como el poema quinto del Libro III (4 - 12' (6+6) - 9 - 9 - 7' - 7 - 7 - 7). Pero una secuencia silábica como ésta no es habitual; en el mismo libro, el poema séptimo tiene tres versos heptasílabos de un total de 14 y el poema octavo sólo cuatro heptasílabos entre treinta versos. Puede comprobarse también que son escasísimos los versos que superan las 16 sílabas: cuatro en los 10 poemas.

Tal como hicimos en Drop a Star vamos a ofrecer la representación gráfica de las medidas de un poema significativo y extenso de esta obra. Es el titulado "Escuela". Caracteres que se desprenden a primera vista son la mayor regularidad y el equilibrio del sistema métrico en relación con El Ciervo o Ganarás la luz, la ya dicha abundancia de versos de extensión media, sin una clara supremacía de ninguno.



Para completar esta presentación descriptiva hemos elaborado también -a modo de prueba final y de resumen aritmético- una tabla comparativa entre los porcentajes de las medidas versales en dos poemas largos y que, de alguna manera, culminan dos momentos poéticos del autor: Drop a Star y La Gran Aventura. Tenemos ante la mirada, de forma sintética, los resultados (y ocultamente los procesos) según los cuales se ha transformado la métrica de León Felipe.

SILABAS		PORCENTAJES	
		Drop a Star	La Gran Aventura
2	0'95%	0'87% =
3	2'82%	2'90% =
4	4'70%	5'66% +
5	4'13%	4'64% =
6	5'15%	6'82% +
7	23'25%	10'30% -
8	4'13%	9'14% =

9	9'80%	9'72% =
10	5'87%	7'54% +
11	14'08%	9'14% -
12	5'87%	5'95% =
13	4 %	4'49% =
14	7'98%	4'93% -
15	1'64%	3'19% +
16	5'05%	4'93% +
17	0'24%	2'46% +
18	1'40%	2'32% +
19	0'24%	1'88% +
20<	0'70%	3'05% +

Fijémonos en los siguientes aspectos:

- Hay una igualdad fundamental en los dos sistemas de los versos de 2 a 6 sílabas, con ligera ventaja o incremento en el segundo debido a los versos de 4 y de 6: de 17'75% pasamos al 20'89% (el incremento es sensiblemente menor si no contamos los versos hexasílabos, sólo del 1'47%).
- Hay aumento sensible de los versos de 8 y 10 sílabas: del 10% de Drop a Star pasamos al 16'68%.
- Los versos de 9, 12 y 13 sílabas se mantienen en una proporción casi idéntica.
- Descienden los de 7, 11 y 14 sílabas de forma acusada. Precisamente aquellos que formaban la trama rítmica estable y tradicional (desde el punto de vista literario): de un total de 45'31% a 24'37% (un poco menos de la mitad ha sido la pérdida, en conjunto).
- Los versos de 15 a 20 sílabas (incluyendo las frases poéticas) experimentan un incremento leve en cada uno de sus términos pero definitivo en el conjunto, pasando del 7'27% al 17'83%.
- En La Gran Aventura han seguido homogéneos los versos de 4 a 6 sílabas. Se han hecho homogéneos los de 7, 8, 9 y 11; también los de 12, 13, 14 y 16. De esta forma se nos aparecen ciertos conjuntos estables. Aunque la estadística no debe engañarnos por lo que respecta al verdadero perfil del poema, que no viene determinado sólo por la cantidad y proporción de estos metros sino, fundamentalmente, por su dis-

tribución y por los factores productores del ritmo (aspecto que trataremos en el tercer apartado de este capítulo).

- El análisis porcentual de otro poema del mismo libro-"Escuela", cuya gráfica acabamos de fijar- nos manifiesta los mismos resultados, dentro de las variaciones previsibles y necesarias. Confirmamos con esto nuestras apreciaciones:

heptasílabos	10'15%
octosílabos	9'64%
eneasílabos	9'64%
decasílabos	9'14%
endecasílabos	9'14%

La presencia de la rima en Versos y oraciones de caminante es un rasgo todavía algo original, pero inserto en el sistema poético que en páginas anteriores hemos descrito. La permanencia de ese recurso a lo largo de toda la obra (excepto en su último y póstumo libro) supone ya una notable originalidad de León Felipe respecto del verso libre y su tendencia emancipadora de la tradición. Sus cualidades, como se verá en las páginas siguientes son: asonancia, alternancia y recurrencia de sonidos. Es decisiva la inclinación por la naturalidad en los versos llanos (y en las combinaciones vocálicas comunes). Las rimas agudas -que siempre están presentes- son escasas. Antes de introducirnos en el análisis del valor rítmico y semántico, describamos el fenómeno mismo de la rima, libro por libro, en tablas.

El proceso general, a grandes rasgos, es el de la desaparición de la rima, perceptible en la simple comparación de Versos y oraciones de caminante con ¡Oh, este viejo y roto violín! Mientras en el primero sólo un poema -por excepción- no rima, en el último la excepción es la rima. También aquí podemos advertir que de uno a otro extremo, León Felipe atraviesa por una larga etapa en que vacila la realización, siendo tan posible y frecuente (estadísticamente) la rima como su carencia (desde Español del éxodo y del llanto hasta Versos del Merolico) (Las realizaciones suelen oscilar

entre el 40% y el 60% alternativamente). Sin embargo, hay poemas, o mejor, series de poemas que no podríamos concebir sin la rima como elemento organizador en cuanto ritmo de timbre y por la relación sonido/sentido, que influyen en el ritmo general y en la estructura semántica (El ejemplo más destacado es: Un signo... quiero un signo, de Llamadme Publicano).

Hemos de establecer también una relación inicial entre el metro y la rima. Creo que la conclusión de la preferencia de León Felipe por el verso corto ha quedado asentada. Sólo con este sistema métrico es posible la rima; pero con él tiene importancia incluso puramente formal (reafirma el axis estrófico por la concentración de recursos y sugiere la paridad rítmica por la vuelta periódica de la asonancia.) Con versículos es innecesaria la rima pues no se puede percibir. (Aunque en el teatro emplee versículo y rima a la vez). Desde el lado opuesto, la asonancia pretendida exige el verso relativamente breve. De esta manera se confirma que, por rasgos decisivos, entre los cuales ahora consideramos también la rima, el verso polirrítmico de León Felipe es, en ciertas épocas, semilibre y en otras libre, pero aferrado a criterios tradicionales y de regularidad.

En Versos y oraciones de caminante, libro I, 48 de los 53 poemas presentan rimas alternas y asonantes en los versos pares⁷¹; uno de ellos incluye dos cuartetos (citadas en la pág. 68) con rima (consonante) -elo -ar (Poema 48, "Como aquella nube blanca"). Tres poemas están compuestos con rima consonante, en todos los versos, pero sin someterse a un esquema estrófico prefijado: poema 1, "Nadie pasó"; poema 5, "Vencidos"; poema 14, "Yo no sé cómo soy..." El poema 28, "Cuando me daba de cara la luna..." está compuesto en verso blanco (alguna asonancia es puramente casual). Hay ejemplos de poemas con varias rimas, vgr. "Prologuillos", nº 12. i-a, ó-a, é-a y poema 29 ó, á-o, é-o, correspondiendo las diferentes rimas a las divisiones estróficas.

El libro segundo tiene 32 poemas, uno con rima consonante (aunque con una concesión a la asonancia), cinco sin rima (los nos. 11, 14, 18, 20, 25) aunque con efectos fónicos en los finales de versos en ciertos casos (poemas 14 y 18) y 26 con rima alterna, asonante y, en general, única en cada poema.

Ya Drop a Star se nos presenta como un poema en verso blanco (ésta es otra de sus originalidades) excepto en dos fragmentos, significativos y muy breves: el Prólogo y el Epílogo.

A partir de este momento, dada la repetición de los modelos y sistemas de rimas, vamos a resumir los datos en tablas y cifras para todos los demás libros.

Español del Exodo y del Llanto

37 poemas y 3 fragmentos

20 poemas rimados, rima asonante y alterna.

17 poemas y los tres fragmentos sin rima

Ganarás la luz

49 poemas

24 poemas con rima asonante y alterna (En el libro IV, "Los

26 sin rima Lagartos", cuatro poemas de versículos, rimados todos ellos en asonante. Lo mismo V, 3; VI, 4; VII, 5; VII, 10, Ep. 10 y 11)

Llamadme publicano

20 poemas

9 poemas con rima alterna e irregular, asonante

11 poemas sin rima (5 de ellos presentan diversos y acusados efectos fónicos, como repetición de una palabra al final de varios versos, etc.)

El Ciervo

51 poemas

23 con rima (asonante, alterna)

21 sin rima



Versos del Merolico

32 poemas

15 poemas con rima asonante alterna

17 sin rima

¡Oh, este viejo y roto violín

65 poemas

7 con rima del modo habitual

58 sin rima

Rocinante

34 poemas

todos sin rima

Los sistemas de rimas vocálicas que utiliza León Felipe pueden mostrarse de esta manera, libro por libro y en una visión de conjunto:

Versos y Oraciones de Caminante, I

<u>é-a</u>	12 veces	<u>í-a</u>	5 veces
<u>é-o</u>	11 veces	<u>í-o</u>	3 veces
<u>á-o</u>	8 veces	<u>ó-a</u>	2 veces
<u>-ó</u>	6 veces	<u>á-e</u>	1 vez
<u>á-a</u>	5 veces			

poemas con rima consonante: í-a, ado, ante
ura, ar, ado, igo
ero, oy

Versos y Oraciones de Caminante, II

<u>á-o</u>	7 veces	<u>-á</u>	2 veces
<u>é-o</u>	5 veces	<u>í-a</u>	1 vez
<u>é-a</u>	5 veces	<u>-é</u>	1 vez
<u>í-o</u>	3 veces	<u>-ó</u>	1 vez

Drop a Star

Prólogo : Estrofa 1: é-o
 Estrofa 2 -é
 Estrofa 3 -ó

Estrofa 4 -ó

Epílogo -ó

Español del Exodo y del llanto

<u>é-o</u> 7 veces	<u>á-a</u> 2 veces
- <u>á</u> 4 veces	<u>í-a</u> 2 veces
- <u>ó</u> 4 veces	<u>ó-e</u> 1 vez
<u>é-a</u> 2 veces	<u>ó-o</u> 1 vez

Ganarás la luz

<u>é-o</u> 11 veces	<u>í-a</u> 2 veces
<u>á-o</u> 8 veces	<u>ó-a</u> ocasional: un fragmento
<u>é-a</u> 5 veces	<u>á-a</u> ocasional: un poema

Llamadme publicano

<u>é-o</u> 7 veces
<u>é-a</u> 2 veces
<u>í-o</u> 1 vez
- <u>á</u> 1 vez

El Ciervo

<u>é-o</u> 14 veces	<u>í-o</u> 1 vez
<u>á-a</u> 7 veces	<u>é-a</u> 1 vez
<u>á-o</u> 2 veces	<u>í-a</u> 1 vez
- <u>á</u> 1 vez	

Versos del Merolico

<u>é-o</u> 4 veces
<u>á-a</u> 4 veces
<u>á-o</u> 4 veces
<u>é-a</u> 1 vez
<u>é-e</u> 1 vez

¡Oh, este viejo y roto violín!

<u>é-o</u> 4 veces	(Solamente los 4 poemas que riman en <u>é-o</u> y uno de rima <u>é-a</u> son estrictamente poemas rimados. Las otras rimas existen pero adolecen de regularidad y precisión. Uno de los poemas que riman <u>á-o</u> proce de de otro libro.)
<u>á-o</u> 2 veces	
<u>ó-a</u> 1 vez	
<u>é-a</u> 1 vez	

Tabla general de las rimas⁷².

	<u>sin rima</u>	<u>é-a</u>	<u>é-o</u>	<u>á-o</u>	<u>á-a</u>	<u>í-a</u>	<u>í-o</u>
<u>V y O I</u>	1/53	12	11	8	5	5	3
<u>V y O II</u>	5/32	5	5	7		1	3
<u>Español...</u>	17/37	2	7		2	2	
<u>G. Luz</u>	26/50	5	11	8	(1)	2	(1)
<u>Publicano</u>	11/20	2	7				1
<u>Ciervo</u>	21/51	1	14	2	7	1	1
<u>Violín</u>	58/65	1	4	2			1

	<u>ó-a</u>	<u>á-e</u>	<u>ó-e</u>	<u>ó-o</u>	<u>-á</u>	<u>-é</u>	<u>-ó</u>
<u>V y O I</u>	2	1					6
<u>V y O II</u>					2	1	1
<u>Español...</u>			1	1	4		3
<u>G. Luz</u>	(1)						
<u>Publicano</u>					1		
<u>Ciervo</u>					1		
<u>Violín</u>	1						

3. El ritmo

La descripción analítica anterior nos deja como resultado unos datos establecidos y el saldo de dos cuestiones enlazadas (hasta qué punto, se verá luego) que ahora pasamos a considerar. La primera, vinculada a un aspecto terminológico, pero en absoluto gratuito o innecesario, es si el verso de León Felipe un "verso libre" como viene siendo habitualmente llamado y en qué sentido. Despejada esta incógnita, surge la segunda pregunta por el ritmo de la poesía de León Felipe como organizador formal y sostén de ese "escenario de repeticiones sin cuento" que es el verso libre⁷³. Volvemos a encontrarnos aquí con la síntesis primera y original de la poética dicha por el autor mismo: "ritmo mío espiritual (...) la única originalidad y el único valor eterno de que podemos estar seguros en la poesía lírica".⁷⁴ Aunque creemos que ritmo significa aquí, más bien, impronta, expresión verbal del fluir de la vida en la conciencia, en ningún lugar más personal y único este reflejo que en el mismo "ritmo poético" en sentido estricto y restringido. El "latido de su corazón" se oirá como un golpeteo de ciertos sonidos o se percibirá como repetición de esquemas cuya presencia y frecuencia determinarán el verdadero aliento del verso. Para describirlo, sin embargo, tendremos que abstraer algo de lo único y personal, buscando conceptos definibles y definidos; así iremos tras los aspectos o elementos de la lengua (codificados en la retórica) que son utilizados con preferencia en el habla poética particular de León Felipe. De su combinación y resultados obtendremos el primer bosquejo rítmico de este habla.

El verso libre de León Felipe

Como decimos, el conjunto de datos recogidos y ordenados en la parte anterior de este estudio nos sugiere la necesidad de considerar de nuevo el tipo de verso que usa León Felipe y si puede denominarse, con verdad, verso li-

bre⁷⁵. Para ello, procedemos a una brevísima revisión del concepto para intentar, en segundo término, aplicarlo al poeta.

A. Quilis presenta cinco rasgos como los característicos del verso libre moderno⁷⁶. Son los siguientes: 1.- ausencia de estrofas; 2.- ausencia de rimas; 3.- ausencia de medida en los versos; 4.- ruptura sintáctica de la frase; 5.- aislamiento de la palabra. Estos rasgos nos parecen, más bien, síntomas mediante los cuales se puede descubrir la existencia del verso libre. Pero poco nos dice de su realidad y contextura, de su verdadero y positivo ser. Aceptándolo así y aplicando esta pauta a la poesía que analizamos, comenzamos a encontrarnos vacilantes: se cumplirían en ella los puntos primero y quinto (aunque sabemos de la intencionada y relevante articulación interna de los poemas en series paraestróficas) y sólo de manera parcial e incompleta los siguientes.

R. Baehr observa que "el uso de versos de medida diferente tiene varios grados en su manifestación que van desde la adopción de determinados versos y estrofas poéticas ya existentes (en especial de la silva) hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre, que se adapta sin limitaciones a la voluntad de expresión del poeta, como lo hace la prosa"⁷⁷. Se nos presenta aquí la tarea de delimitar el grado de "libertad" en la manifestación métrica de León Felipe. Y, en resumen, relacionar el grado de libertad con el principio de unidad y de composición. La pregunta por el versolibrismo del poeta será, por lo tanto, hasta dónde llega y en qué se sustenta (y lo segundo es, precisamente, la cuestión del ritmo).

Ha sido T. Navarro Tomás quien ha distinguido, según su aspecto, la "silva de versos diferentes", el "verso semilibre" y el "verso libre"⁷⁸. A la primera la ve como una libre mezcla donde "es corriente que destaque un determinado verso como base rítmica del conjunto... [con]

tendencia a asociar entre sí... las medidas pares y... las impares, aunque sin excluir... la interferencia de unas y otras"⁷⁹. El segundo tipo "mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima. Su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no coincide con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas..."⁸⁰. Finalmente, considera que "el único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo... Verso libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta"⁸¹.

De nuevo los dos aspectos -gradación/unidad- aparecen juntos. Nos reducimos momentaneamente al primero observando que, según las palabras de León Felipe, y en consonancia con la definición, su verso debería ser llamado libre. Pero según los datos anteriores (confirmados por el minucioso análisis de I. Paraiso sobre el poema "Romero Soló"⁸²) hemos de distinguir: al comienzo se le debería llamar, más precisamente, verso semilibre (que incluye esa polimetría regulada -no regular- y el uso de las rimas y que tiene relación con el sistema juanramoniano, como dijimos). Sabemos también que a partir de La Insignia aparece un proceso de transformación en el verso. ¿Qué sucede entonces?

F. López Estrada distingue, a su vez, entre verso amétrico, verso semilibre y combinación interior (al poema) de líneas y versos⁸³. Después de Drop a Star observamos la frecuencia de versículos y de líneas poéticas combinando con versos regulares (en medida y acento) o irregulares (por la acentuación). Pero ya vimos también que sigue habiendo poemas de notable homogeneidad métrica (no regulada, es evidente) que se apoyen también a veces en la rima. Así que tampoco nos decidimos a incluir que después de 1936 León Felipe usa el verso libre siempre, sino que

tiende a usar un verso plenamente libre (polimetría ya no regulada) que alterna, por un lado, y según poemas, con otro semilibre y, por otro lado, con prosa o poemas en prosa. Al final, sin embargo, reducida también la prosa a muy ocasionales apariciones, hablaremos de su verso decididamente libre pero de nuevo vinculado a medidas breves, en ¡Oh, este viejo y roto violín! de manera más homogénea que en Rocinante.

No nos oculta este intento de precisión objetiva y terminológica el hecho fundamental de una tendencia constante y progresiva de León Felipe hacia el verso libre y no por exclusión de determinados usos o convenciones tradicionales, sino por emplear continua y sistemáticamente recursos que ha tomado como fundamentales la moderna poética versolibrista. Y, por encima de todo, su temprana y continua atención al ritmo.

Volvemos, pues, de manera natural y obligada, al segundo aspecto de nuestra pregunta inicial. Para abrirlo queremos determinar que el ritmo es, efectivamente, esencial al verso libre, y, a partir de ahí, qué se entiende en esos casos por ritmo poético.

En el estudio sobre el poeta Angel González⁸⁴, Emilio Alarcos concede gran importancia al mantenimiento y a la ruptura del ritmo, entendiéndolo éste como la coincidencia de las unidades métricas (versos), sintácticas (períodos) y semánticas. También Jakobson había considerado que el verso libre, prescindiendo de la medida silábica, se basaba sólo en entonaciones conjugadas y pausas. El ritmo vendría a ser, por lo tanto, lo característico del verso libre en cuanto consiste en una articulación de sonidos y de vacío de sonido.

Han sido, sin embargo, para la métrica española, T. Navarro Tomás y S. Gili Gaya quienes han expresado de forma inequívoca la importancia y, en gran parte, la realidad del ritmo poético. Decía el primero que el ritmo

"se funda en la sucesión de aspectos psicosomáticos que el poeta... dispone como efecto de la armonía interior que le guía".⁸⁵ Sucesión de unidades (impulsos) psicosomáticos que había sido descrita por Amado Alonso en su estudio de Pablo Neruda. Pero quizás sea Gili Gaya quien, con independencia e intuición, sintetiza rasgos dispersos al situar el aspecto fundamental del verso libre en el grupo fónico como unidad rítmica (quedando sustituidas y desplazadas las unidades anteriores, sílaba y pie). El ritmo es efecto de cierta analogía del movimiento en las tensiones y distensiones, no de la duración (isocronía) de éstas. Frecuentemente, en el verso libre se superponen dos ritmos, el silábico-acentual (propio del verso regular) y el de frase, ya que, en general, cuando se utilizan versos cortos, éstos tienden a imponer sus medidas silábicas convencionales.⁸⁶

Nosotros aquí consideramos el ritmo constituyente del verso libre como este fenómeno complejo donde confluyen -con ciertas tensiones- las líneas del ritmo lingüístico y del ritmo semántico. En el primero consideramos los factores fonéticos (timbre, tono, cantidad y ciertas proporciones y frecuencias de aparición) y los retóricos (figuras "de dicción"). En el ritmo semántico -siguiendo en esto también a Gili Gaya- incluimos otra suerte de figuras con reviviscencia de imágenes, sentimientos y afectos.

Recapitulemos. El ritmo poético de León Felipe integro, por un lado, aspectos silábicos e isócronos con otras recurrencias más libres; éstas se determinan según aspectos lingüísticos y semánticos. Veremos que dentro de la conjunción general de ritmos, son fundamentales, efectivamente, el ritmo de la frase, la analogía del movimiento y el factor semántico-afectivo. Procederemos, como indicamos más arriba, descomponiendo los elementos formales del ritmo, tal como una descripción lingüística nos lo permita, en cuatro series de fenómenos: 1.- ritmo de cantidad; 2.- ritmo

de frase; 3.- ritmo de timbre; 4.- ritmo semántico. Al fin, y de manera sucinta y casi esquemática, abstraeremos los elementos comunes y genéricos para sugerir una aproximación sintética a la cualidad de ese ritmo poético.

1.- Ritmo de cantidad

a.- contraste verso largo (versículo) - verso corto. Considerado inicialmente, al menos, como un efecto tipográfico, tiene también un valor fonético a causa de la pausa final del verso, alejada o aproximada, y un valor semántico cuando aísla una palabra o un grupo fonético reducido, oponiéndolo a un número mayor, e incluso extenso, de otros grupos reunidos en un verso.

b.- contraste verso-línea que es el más característico, aunque no se puede considerar definidor y estructurador, como se muestra en el apartado anterior de una época de León Felipe (1937-1967). Tanto en este caso como en el anterior, una minuciosa descripción rítmica debería buscar las unidades de entonación o melódicas al estilo del análisis ya citado de Isabel Paraiso: Es presumible que no nos encontraríamos con tal regularidad de los grupos. Aquí, sin embargo, estamos describiendo un nivel último, el más superficial que determina el aspecto exterior de la poesía de León Felipe.

c.- mezcla de versos en la libre alternancia de medidas pares o impares. Este hecho, habitual e incluso creciente, marca una ruptura de formas más estrictas pero contribuye a crear un ritmo en el curso de los versos, precisamente el ritmo de la alternancia, que se mezcla con las dos contraposiciones anteriores. Hay, sin embargo, unas ciertas normas sacadas de la observación que tienden a regular la confusión de las medidas (y las hemos presentado en la p. 29 de este estudio).

2.- Ritmo de frase

En este nivel ocurren los fenómenos más habituales y más característicos de la poesía de León Felipe, a los cuales suelen aludir los críticos con unas y otras interpretaciones⁸⁷.

a.- Podríamos resumir el primer grupo de ellos bajo el término de repetición, en estos apartados:

repetición simple: de palabras, como en el caso "Ya no hay feria...", donde el término ¡Miradla! aparece unas 20 veces en el poema ocupando posiciones equivalentes, seguida de manifiestas series anafóricas. La anáfora y la conduplicación se dan como hechos comunes, aunque más la primera. Y también la epífora. En algunos casos la repetición de la palabra ocurre dentro del verso, haciendo a éste bímembre o trimembre de forma equivalente y jugando con el matiz del tono (véase luego): "¡Cuentos!... ¡Cuentos!... ¡Cuentos!"⁸⁸

de grupos fónicos: suele ocurrir -véase "El Hacha"- con otros fenómenos asociados como paralelismo semántico, rítmico y sintáctico, desde la recurrencia "¡Qué lástima!" o "Como tú..." y "Que os guíe Dios..." hasta otros casos peculiares y extremos, como el poema "Quiero... Sueño" o el poema "Oid"⁸⁹.

de imágenes: se verá luego.

En este momento habría que mencionar repeticiones de construcciones sintácticas habituales. Otras repeticiones aparecen diseminadas, pero con su aparición recurrente consolidan la trama fónica y sintáctica de correlaciones necesarias. La repetición de palabras, grupos y estructuras sintácticas se combinan con la distribución métrica para dar variedad e intensidad a la expresión⁹⁰.

- repetición intensiva que podemos llamar gradación. Suelen producirse los efectos del caso anterior, pero hay un incremento en la fuerza de la expresión⁹¹. Ocu-

rre frecuentemente en una ordenación vertical -versos distintos- de los términos correlativos, a veces apoyados en otros efectos: paralelismo semántico, rima, asonancia, derivaciones... rama tensiva muy amplia (de varios grupos melódicos) y rama distensiva breve.

- la repetición con un cierto incremento de la extensión la denominamos amplificación. De este hecho tenemos también un amplísimo acervo de datos. Insistimos en el valor eminentemente rítmico del procedimiento (repetición + variación) y en su presencia constante. Dada su flexibilidad suele combinarse con otros aspectos como el tono (interrogación, exclamación, anáfora...) A veces la amplificación se convierte en una glosa o en un larguísimo complemento determinativo por oposición. El proceso de la amplificación no es sólo un carácter rítmico de la forma poética en León Felipe -como lo es la simple repetición- sino uno de los modos habituales de construcción de los poemas, ya que éstos proceden por crecimiento libre de correlación y ampliación u oposición (cuando son poemas extensos)⁹².

Insistiremos continuamente en que los fenómenos se dan agrupados, como en haces, donde unos soportan a otros y, conjuntamente, determinan el ritmo poético de León Felipe. Por eso hacemos constante referencia a los de otros grupos. Una reunión de todos estos aspectos, en el fragmento V de El Hacha. Lo que ya desde ahora podemos sugerir como característico rítmicamente, es la densidad de los fenómenos de recurrencia y, al mismo tiempo, su empleo exhaustivo pero casi único.

Se da también otro aspecto -que tiene que ver íntimamente con el correlato semántico- como es la distribución. Menos habitual, o quizás menos evidente, presenta ejemplos sugestivos⁹³.

La repetición enfrentada a la variación nos conduce a los paralelismos de tipo rítmico, sintáctico y semán-

tico y, por otro lado, a las antítesis, siendo las distribuciones los casos intermedios entre los puntos anteriores y éste. (Dejamos lo que corresponde a la semántica por el momento).

b.- Realce de las palabras. Entre versos de una medida homogénea o semejante puede sorprendernos la inclusión de una palabra -que es igualmente un verso- aislada y altamente enfatizada. Esa misma palabra puede llegar a ser un adverbio cuyo correlato, también morfológico, está en el verso siguiente. Tal tipo de rupturas métricas se integran como parte del ritmo quebrado y tenso de León Felipe⁹⁴. A veces son sustantivos, bien como apóstrofe, bien formando enumeraciones y series, bien como exclamación. Y hemos de señalar otros casos donde el valor rítmico no es acompañado por esta importancia del vocablo. Estamos entonces en el puro juego de la oposición palabra/grupo melódico o verso largo/verso breve⁹⁵.

c.- Aunque no hemos podido coincidir en el preciso valor que León Felipe le concede⁹⁶, es también importante, dentro de este apartado, la enumeración como dispersión seguida (a veces precedida) de una recolección. Este rasgo recoge e integra, de alguna manera, parte de las anteriores y ofrece un nuevo matiz para la variante semántica y para el movimiento expectación-satisfacción del lector: la oposición y correlación de lo analítico con lo sintético. Nos quedamos aquí, en el límite del ritmo de pensamiento. Es de alguna forma cierto (y así concedemos al autor algo de lo que antes le negamos) que este procedimiento, junto con la amplificación, es fundamental y constitutivo del ritmo. Véase este ejemplo:

la poesía			
está en la sombra		es un grito	
		es un coro de gritos	

la poesía está escondida en la sombra⁹⁷.

Y tengamos también presente aquí como juego la sinonimia, creadora de isotopías poéticas:

el dinero del pacto,
el tesoro del arca,
el precio de la luz...
¡el rescate orgulloso de la Esclava! ⁹⁸

d. Me parece oportuno indicar la repetición o inclusión de poemas o fragmentos importantes en textos posteriores. León Felipe considera -al menos desde Ganarás la luz- su trabajo poético como una obra unitaria y procede con cierta consecuencia no sólo insistiendo obsesivamente en temas, imágenes y símbolos, sino trayendo, con el movimiento continuo (rítmico) de la noria, párrafos, estrofas, poemas, etc. Recordemos, como ejemplos, la "Poética" en Ganarás la luz, así como los fragmentos de El Payaso de las bofetadas y "Pie para el Niño de Vallecas..."; "hazme una cruz sencilla..." se repite en Cuatro poemas... e Israel; el epígrafe de ese mismo poema, en la Gran Aventura de ¡Oh, este viejo y roto violín! donde vuelven a aparecer, también, "Como tú..." y "Nadie fue..." También en Llamadme Publicano aparece un fragmento de "La Insignia" y una colección de poemas publicados en la Revista de la Universidad de México, bajo el título Versos del Merolico o del sacamuelas, lleva la aclaración: "poemas inéditos y nuevas versiones". Y ¡Oh, este viejo y roto violín! dando la razón al poeta, presenta frecuentes inclusiones de textos anteriores, ratificando con ello su carácter de obra de conclusión. La inclusión de fragmentos suele alterar su métrica y distribución, de acuerdo con el nuevo diseño rítmico y las preferencias del poeta en el momento ⁹⁹.

Mencionamos también aquí las citas de otros autores, cuya frecuencia de aparición cobra ya una importancia rítmica (aunque fundamentalmente sea de pensamiento). El mejor ejemplo es la cita del Eclesiastés: "Lo que ha sido es lo que será..." auténtico creador de ritmos dialógicos.

e.- Si, como afirma reiteradamente Navarro Tomás, "el tono ... rige la organización melódica del período, de acuerdo con las exigencias que el sentido impone en cada caso"¹⁰⁰, hemos de atender a este importante aspecto en la poesía enfática, declamatoria, de León Felipe. Dice S. Gili Gaya a este respecto: "la entonación, sin ser propiamente un elemento rítmico en el verso, se adhiere al ritmo acentual y lo subraya; sólo cuando las necesidades expresivas lo exigen, el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar su papel sintáctico y afectivo".¹⁰¹ En la poesía de León Felipe la entonación adquiere una pseudoindividualidad como componente rítmico; es un aspecto marcado en su ritmo, en su verso libre, expresión de intensidad afectiva.

Todos los elementos que hemos mencionado tienen su reflejo en el plano de la entonación. Por ello nos detendremos algo más, observando dos casos contrapuestos. He aquí, en primer término, cómo leeríamos un poema que consideramos caso en que la entonación "se adhiere al ritmo acentual y lo subraya"

1 A todos los romeros ' aquel árbol ofrecía
 en la orilla del camino ! sus frutos al alcance de la mano.//
 Allí en lo alto ' y en el más orgulloso de los ramos,
 2 sola estaba una poma inaccesible '
 que se iba poco a poco secando...// Yo pensé, vagamente
 3 soñando en esta poma sola y altanera '
 que no estaba al alcance de la mano//102

En el esquema fijado observamos:

- un número de unidades melódicas que oscila entre 10 y 13, pero que forman sólo tres grupos de entonación bien delimitados.



- el primero y el tercero tienen la misma estructura tonal (lo que es ya un efecto importante del ritmo) frente al central, aunque con grandes semejanzas:

s - a - s - C s - s - a - S s - a - s - C

Este conjunto de efectos inducidos en el ritmo se acrecienta porque el primer grupo y el último tiene una misma secuencia de sonidos -"al alcance de la mano"- en idéntica posición.

- el primer grupo y el último contrastan en que, dentro de esa misma estructura tonal, uno presenta un orden gramatical alterado, mientras el otro sigue una disposición más lógica.

Recurrencias y oposiciones de las líneas tonales las encontramos en cualquier poema. Pero debemos observar, más bien, la acumulación de incisos, las frecuentes enumeraciones sostenidas (paralelismos tonales), los contrastes entre largas oraciones y otras muy breves que secundan las oposiciones señaladas entre los versos. Para reducirnos en el estudio, señalamos a continuación algunos rasgos característicos y aislados, como son: la imprecación o apóstrofe, la exclamación, la interrogación, la suspensión y la prosopopeya (Dejamos por el momento ésta y el apóstrofe, de menor entidad tonal y asimilables a los otros casos).

Pongamos otro poema como ejemplo

¿Qué hago aquí ya cargado de años y de sombras hablando de fantasmas?...

¿Y de qué otra cosa puede hablar el hombre más que de fantasmas?

Todos somos fantasmas;

hechura del Viento,

arcilla hinchada,

pellejos soplados,

globos policromos, sutiles...

aire confinado al que un simple alfiler puede liberar...

Y el aire liberado es otro fantasma...

Y a última hora, en el último juego, no somos más que fantasmas de fantasmas:

el abuelo, fantasma...

el padre, fantasma...

el hijo, fantasma...

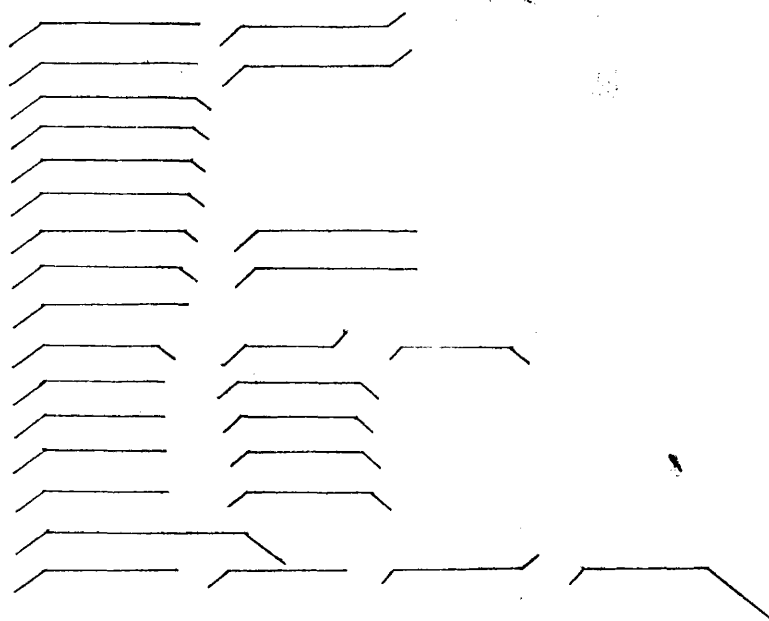
y los muertos, fantasmas...

¡Todos fantasmas!

Señor Arzipreste, somos una larga, larga... interminable familia de fantasmas.¹⁰³

Una descripción somera nos muestra ya una variedad de aspectos tonales y una cierta recurrencia de efectos. Brevemente, el poema se abre con dos frases interrogativas, siguen siete enunciaciones enumerativas (de extensión creciente/decreciente), una frase enunciativa compleja (s-A-C), otros cuatro grupos de entonación enunciativa (que, enfáticamente, resulta casi circunfleja), una exclamación breve y una larga frase enunciativa compleja (s-A-C). De esta descripción hemos de subrayar:

- 1.- la estricta correspondencia semántica y rítmica de las dos interrogaciones iniciales y su valor intensificativo: rama tensiva larga y rama distensiva breve, Importante elemento de repetición y relevación tonal (interrogación)¹⁰⁴.
- 2.- la enumeración enunciativa ocupa siete versos paralelos. Entre los primeros y los últimos hay diferencia de longitud y, con ello, de entonación. Pero la oposición marcada está entre el tono agudo de las interrogaciones y el grave de estas enunciaciones.
- 3.- Relación de semejanza de esa serie con la siguiente enunciativa y la diferencia de intensidad y el juego de la pausa (coma) en ésta última.
- 4.- la conclusión de la segunda serie como un aumento de intensidad y posible elevación del tono por la exclamación enfática, cuando ya la serie misma tenía un énfasis indudable en la reiteración¹⁰⁵.
- 5.- La frase final es semejante a la frase que divide las dos series enunciativas y, a la vez, contrasta con la brevedad y tonalidad de éstas, permitiendo -gracias a su larga rama distensiva- un reposo y gravedad que corresponde con su significado y posición.



Comparando este esquema tonal con el anterior observamos el movimiento más variado de la voz, el juego de las alturas y tres efectos señalados como recursos propios del ritmo fónico de esta poesía: interrogación intensiva (muy frecuente en los comienzos absolutos de poemas, como aquí, e, incluso, en los títulos), exclamación y suspensión.

Este último merece todavía mayor atención. Además de los puntos suspensivos al final del verso, León Felipe repite habitualmente las suspensiones en el interior de los versos. Tal empleo sistemático tiene importancia en todos los niveles de la comunicación, pues presenta una correlación semántica (sea como equivalencia o como gradación), además de los efectos tonales, mediante los que se realzan los términos. He aquí algunos ejemplos:

"el último ladrillo ... la última palabra
 "está la luz ... o está la Nada"
 "deshecho ... rehecho"
 "otra vez al Prólogo ... otra vez al Comienzo"

Si comparamos "De Antofagasta a la Paz" -poema del cual hemos tomado los anteriores ejemplos- en la primera edición de Llamadme Publicano y en la de Obras Completas, veremos cómo al aumentar los signos gráficos de suspensión el poeta marca los efectos semánticos indicados y los de entonación y ritmo: suspensión de sentido, retardo de la dicción con alargamiento de la última sílaba del grupo primero, detención en la pausa y estabilidad de la voz. Y esto tendría, a su vez, relación con la frecuencia de las series enumerativas, y con los casos de dispersión y recolección mencionados.

La repetición es ya una forma de intensificación y, a la vez un factor de ritmo; sobre ella, la suspensión retarda la frecuencia y configura el verso en dos o tres períodos:

Huyo... huyo... huyo.
 Voy huyendo del mar y del Viento.
 ¡Corre gusanito! ... ¡Corre que te pescan!¹⁰⁷

Este mismo poema -"De Antofagasta a la Paz"-, revela que no siempre el signo de suspensión tiene efectos tan pronunciados. En ocasiones es un sustituto de la coma y, al fin de verso indica, simplemente, final de período. Pero en general podemos decir que la pausa es un rasgo peculiar, recurrente e importante del ritmo fonético en la poesía de León Felipe que juega en dos planos:

- sostenimiento del tono de la voz frente a las modulaciones.
- lentitud y discontinuidad de la emisión fónica, frente a los períodos melódicos más extensos y fluidos.

3.- Ritmo de timbre

Los caracteres hasta ahora mencionados muestran parte de la importancia que el estrato sonoro tiene en la creación de recurrencias rítmicas. Sobre ellas se apoya el sistema formal de León Felipe. Pero la trama fónica se refuerza de manera decisiva gracias al ritmo de timbre, superpuesto al de cantidad y de frase. La importancia que tenga también este nuevo efecto en la poesía de León Felipe lo mostramos a través del análisis de la paronomasia, la onomatopeya y la rima.

a.- Paronomasia. El caso único y excepcional de Cancioneta¹⁰⁸, fundada rítmicamente sobre la rima y la paronomasia, nos ha llevado a descubrir otros casos menos llamativos, pero importantes como ejemplo del interés del poeta por la textura fónica y su homología semántica. Merced a este recurso, en pequeños fragmentos o unidades del poema se intensifica el recurso poético (recurrencias). Por la misma época encontramos estos versos: "de signos y designios estelares"; "de prostíbulos y patíbulos"¹⁰⁹. En frases semejantes hay un intento de definir poéticamente toda una realidad (el mundo en el primer caso, un cierto estilo de pintura en el segundo) mediante dos términos parónimos que cubren un verso. De manera semejante, "sola sobre mi calvero y mi calvario" (donde hay una inclusión del primer término en el segundo)¹¹⁰.

Otra realización se vincula con la expresividad fonética (imitación del movimiento) y su aspecto dinámico en la significación está reforzado por la repetición y vaivén fónico:

lloramos y corremos
caemos y giramos,
vamos de tumbo en tumba...¹¹¹

y después viene y va
de la sal a la sed,
de la sed a la sal...¹¹²

Nos ha parecido que, en otros momentos, la relación paronímica reforzaba el ritmo fónico (relevancia del significante) sin que pudieramos advertir modificación

semejante en el aspecto semántico. Por ejemplo: "y cubri-
mos nuestros huecos huesos"...¹¹³ Y menos llamativa

al torno, al punzón, ¹¹⁴
al horno, otra vez...

De los dos anteriores, en el primer ejemplo se refuerza la estructura fónica del verso, mientras en el segundo resalta la relación entre los dos versos contiguos. Esto se puede advertir más aún en otra modalidad donde al paralelismo, la enumeración y distribución métrica y a la aliteración vocálica se añade la paronomasia para agregar a la suerte de recurrencias fónicas su pretendida semejanza de sonido-sentido

Volver a la almohada de aquella nube
blanda,
blanca, ¹¹⁵
lejana...

Nos queda por mencionar en este apartado la importancia de un fenómeno semejante, el poliptoton, que influye decisivamente en el ritmo de una serie de poemas como "Un signo...quiero un signo"

No me contéis más cuentos

El cuenta: un cuento, dos cuentos, tres cuentos.
Cuentas... Cuentos... ¡Todos sabéis contar!
Pero al final de cuentas, sólo contáis un cuento.

La serie concluye con una aliteración:
verme un día volando en el viento¹¹⁶

Hemos podido observar que donde la paronomasia se da con tal frecuencia que determina una importante contribución al ritmo de timbre es en las obras Llamadme publicano y El Ciervo, aunque había ido surgiendo antes, incluso con realizaciones extremas (como hemos visto). También es importante en "De Antofagasta a la Paz", anterior en pocos años. En ¡Oh, este viejo y roto violín! -por el contrario- apenas hemos podido recoger algunas muestras¹¹⁷

"y contra el muro duro y macizo del Misterio"
"el viejo loco del roto violín"

b.- onomatopeya y aliteraciones. La paronomasia, el políptoton, la onomatopeya parecen fundarse en un mismo principio y buscar un solo efecto, la creación de múltiples recurrencias en el significante. Ahora nos es suficiente señalar estos dos hechos: la intensidad de las recurrencias y el amplio uso de estas onomatopeyas en toda la obra del poeta.

¿Qué sonidos imita su palabra poética?

En primer lugar, los gritos o formas no verbales de la voz humana, sea el grito: "¡Aaaah!... ¡Ooooh! Es mi voz", sea la risa: Ja, ja, ja, y otros: el hipo, la tos, ciertas exclamaciones apenas si articuladas.

En segundo lugar, los ruidos de los mecanismos: "tic-tac, tic-tac, tic-tac", "Gong", "Cú-cú", o de los fenómenos y sonidos naturales: "¡Paaaf!"

Finalmente, los sonidos animales: ¡Qui-qui-ri-quí! ¡Huuuz!, el relincho, etc.

Algunos de estos efectos no son meros incisos dentro de unos versos, sino sonidos que se repiten con cierto intervalo, ordenando también el poema completo. Así, "Me compraré una risa" y "¿Qué quieren esos hombres?" del libro Español del éxodo y del llanto. En estos casos observamos mejor el doble efecto de la onomatopeya, reforzada frecuentemente por la aliteración y otros recursos. Nos referimos al ritmo y a la plasticidad del habla.

Sabemos, en efecto, que, aunque hay una motivación en ellas, "estas expresiones no son calcos de los ruidos correspondientes, son imitaciones, trasposiciones a otro instrumento (el habla humana)... La comunidad hablante ha fijado estos sonidos de entre todas las posibilidades que se le presentaban, y precisamente sólo con sonidos que tienen valor diacrítico o significativo en su lengua... La fuerza que origina la onomatopeya es el deseo de comunicar no conceptos sino imágenes, en primer lugar auditivas"¹¹⁸.

Su valor lingüístico no reside en ellas mismas, si no en su encadenamiento con el resto de los elementos del discurso; pero lo que queda relevado es su expresividad y, por la normalización de los sonidos elegidos con los usos del habla, una referencia directa al fenómeno aludido. Quizás sea la definición de E. Alarcos la que da cuenta exacta del valor de la onomatopeya y de la aliteración, en su caso: ser gestos o ademanes fónicos. Los cuales, por ese encadenamiento y relación con los otros recursos aquí analizados, se convierten en organizadores y coautores de cierto ritmo del habla. Ocurre que hay páginas donde no encontramos ningún caso de onomatopeya; pero, según decimos, donde se encuentra tampoco resulta un fenómeno desprendido, aislado, sino recurrente, reiterado¹¹⁹.

Aquí mismo podríamos añadir (como, por otra parte, hace el mismo E. Alarcos en el artículo citado¹²⁰) otros vocablos que ostentan una cierta expresividad fónica, adherida a su significado conceptual. Así, la palabra "aullido" y tantas otras que León Felipe usa, a veces en series: "Gritad...gritad... ¡Aullad!"

La insistencia en la intensidad y la recurrencia son también efectos fonéticos de la aliteración. Lo que nos importa destacar, de nuevo, es la atención del poeta a la elaboración de la materia sonora de su habla en unos usos "hacedores de ritmos", tanto en la microsecuencia de la frase como en la secuencia amplia del poema. Algunas muestras seleccionadas, además de las que hemos dejado anotadas en la explicación anterior, pueden servir de ejemplo que cierra el apartado.

En Drop a Star también es frecuente el uso de la aliteración:

llamaron a mi alma las estrellas ("Prólogo")
 contra el cóncavo barro de este cántaro hueco
 (Canto I)

calla, calla, caracola del sol ("Epílogo")

En ocasiones la semejanza relaciona dos o más ver-

sos:

tumbado en el aire,
manchando la luz,
mordiéndome mis ojos,
el humo...

con un grito de estopa en la garganta
y una gota de asfalto en la retina

El paralelo de construcción de estos versos queda acentuado por el rítmico volver de los sonidos (velares, dentales, etc.). Observamos que esta expresividad fonética no siempre manifiesta una relación inequívocamente perceptible con el sentido de la frase. Por ejemplo, la aliteración en los siguientes casos:

Y aun andamos colgados de la sombra
y detrás de la lupa de la luna
verruga violácea

En otros casos, por el contrario, la "imitación" indicada en la onomatopeya vuelve a ser perceptible por debajo del efecto rítmico:

bajo el silencio de los rascacielos solitarios.

Estos usos se advierten, aunque quizás con menor intensidad, en el resto de la obra del poeta, compuestos con otros recursos para lograr una peculiarísima dicción poética. Las siguientes muestras¹²¹ nos ofrecen su cualidad peculiar, pero, extraídas de su contexto, pierden casi todo su efectivo poder de creación de ritmos sonoros.

donde va y viene el viento
contamos el Tiempo con las cuentas amargas
de las lágrimas.
si supiera uno siquiera
El amor enamorado
su cóncava canción el carpintero

Finalmente, en ¡Oh, este viejo y roto violín!¹²²

y machacado en el cóncavo cuenco del misterio
unas sordas sandalias
con montones, con montañas de silencio
piedras pedernales.

c.- Rima. El factor más habitual del ritmo de timbre en la poesía de León Felipe. Como se ha visto, domina absolutamente la forma asonantada y, en general, también alterna, aunque caben muchas alteraciones en un sistema tan poco rígido. Nos detenemos ahora en la explicación de la cualidad fónica, los efectos afines y la organización dentro de la repetición.

Primeramente podemos observar que las rimas asonantes son combinaciones de fonemas comunes y habituales en el castellano común. Dominan (cuadro anterior de rimas) las combinaciones vocálicas é-a, é-o, á-o, á-a. Aunque no guardan exactamente la proporción precisa que indica T. Navarro Tomás para el castellano medio (el grupo é-o pasa por delante de é-a en León Felipe) sí cumplen el principio más general del predominio de las combinaciones llanas con a y e en la sílaba tónica y o, a en la final¹²³. Sólo con esto podríamos decir que el ritmo de timbre apoyado en la rima está de acuerdo con el índice de frecuencias habitual de la lengua y por ello produce una impresión de naturalidad dentro del artificio.

Otros efectos afines a la rima, sin embargo, no son frecuentes en los poemas romanceados. Nos conviene señalarlos, dado su alto valor rítmico. En ciertos poemas que carecen de rima ocurre la repetición de la misma palabra al final del verso, originando una obsesionante reiteración fónica. Así, en "La poesía está en la sombra", de Ganarás la luz, la palabra sombra aparece 13 veces en la posición indicada, 2 veces cerrojos y otras dos, conmigo. En la serie "Un signo.. quiero un signo" de Llamadme publicano, la palabra cuentos se repite al final de siete versos sobre un total de doce.

Es un hecho también notable la vuelta continua a los mismos términos en las rimas, sea en el mismo poema, sea en una serie de ellos. Y esto a lo largo de todos los libros. Así, tenemos hierro, hueso, cuerpo, viento, muer-to, tiempo, como vocablos habituales de la rima é-o. Si se quisiera ver un caso extremo de repetición léxica, se podría acudir al poema "La Higuera" de Versos y oraciones de caminante, I, con sus recurrencias de tierra y estre-llas. Esto añade otro par de rasgos a la naturalidad lingüística que hemos notado: la reiteración insistente y la pobreza. Nos interesa el primero sobre todo por el aspecto rítmico que tratamos, pero también el segundo porque determina la intensidad del ritmo de timbre.

Los poemas se asocian en conjuntos más amplios a base, también, de un ritmo fónico fundado en la recurrencia de los mismos sonidos con idéntica frecuencia. Así, las rimas é-o y é-a principalmente, sirven para trabar entre sí esos conjuntos. Ya desde el primer libro (aunque no en su primera edición, lo que nos muestra que fue una decisión querida y adquirida posteriormente por el poeta) tenemos en Prologuillos un pequeño conjunto de un poema, más tres, más uno con rima é-o a partir de la palabra clave verso, con recurrencias léxicas como verso, quiero, hierro, secreto. La rima á-o, continua en "Los Lagartos"-Ganarás la luz- también enlaza los distintos poemas. De la misma forma la rima é-o en "Un signo...quiero un signo" (Llamadme publicano) y "Las medidas" (El Ciervo). Estas rimas alternan con poemas sin rimar. Pero el vacío de ritmo de timbre no altera -sólo atenúa- el efecto que produce tal concentración de sonidos semejantes.

En la rima parece proyectarse el fenómeno común y general de la poesía de León Felipe: la reiteración. Lo vemos en los temas, en las citas de sí mismo, en las versiones de poemas y también en el léxico y la sintaxis. Es un sistema que penetra todos los niveles de la lengua. Y es

también aquí el rasgo distintivo esa reiteración pobre, natural que puede alternar con la ausencia de rima. Repetición que no se refiere únicamente a la insistencia en los sonidos (y en determinados sonidos con preferencia), sino también a la repetición de vocablos y de asociaciones de términos, lo que nos sitúa en una correlación de sentido y nos orienta hacia el ritmo semántico.

Sigamos con este aspecto. Observamos desde el comienzo selecciones y afinidades de las palabras que son asociaciones de elementos de un universo de sentido. Pero nos interesa resaltar que se producen en movimiento, desarrollándose, en un discurso rítmico (aunque sólo sea por la vuelta atrás-adelante de las combinaciones fónicas). Así ocurre en el poema, ya citado, "La Higuera", con tierra y estrellas. En el poema hay una división correlativa de elementos de tierra y de elementos de cielo y una sucesión reiterativa de términos rimados en é-a. También veríamos esto en la serie articulada alrededor de verso y en tantos poemas de Versos y oraciones de caminante, I y II, cuyas rimas son también el grupo é-a. En "un signo...quiero un signo", los poemas cuarto, quinto, sexto y octavo establecen una secuencia, de la cual destacamos, como ejemplo de correlación semántica y de recurrencia rítmica, el quinto. Estas son sus rimas: cuento, sueño, cuentos, sueño, espejos, miedo.

El valor completo de esta rima vendrá dado por el campo semántico asociativo que establece y por la permanencia en la memoria. Pero no creemos poder hablar de una "rima generadora" en León Felipe, aunque sí de esa continua vuelta a "campos asociativos" establecidos que, a su vez, se van modificando según los momentos¹²⁴. Términos que en Llamadme publicano y El Ciervo forman una red muy cerrada, aparecen ya en las rimas de Español del éxodo y del llanto. Y si los términos asociados con un sonido vuelven a la percepción del lector cuando regresa el sonido, es evidente

que en el caso de León Felipe se nos lleva a ese retorno en la memoria por la insistencia en pocas combinaciones de sonidos y de pocas combinaciones léxicas de los sonidos fundamentales.

Parece que podemos afirmar, con relativa seguridad, que el ritmo de timbre, por lo que se refiere a la rima, y a los valores semánticos a ella asociados, es un efecto secundario y de apoyo al ritmo fundamental. Secundario no quiere decir precisamente débil, sino prescindible o cambiabile por otros recursos... Más bien diríamos que allí donde la rima se produce, lo hace dando densidad a la recurrencia -marcando el ritmo-. Es un efecto secundario, pero también característico por la persistencia en su empleo y la resistencia a la desaparición en nuestro poeta. Cabría marcar una diferencia entre la función rítmica predominante de la rima en las primeras obras y la función rítmica ideológica posterior. Es ésta, sin embargo, una distinción secundaria ya que, como diremos, el ritmo de León Felipe es ideológico. Por tanto, se funden ambas funciones.

Para lo que atañe a la relación sonido/sentido nos remitimos a lo ya dicho aquí y a lo que añadiremos en el apartado del ritmo semántico ("recurrencia de imágenes") a propósito de "Las medidas". Lo que allí se mencione a propósito del ritmo en general será aplicable al caso de la rima: sueño, viento, ceros, tiempo, desierto, espejo, para sus dos valores -reiterativo y asociativo-combinados en la sucesión del ritmo.

4. Ritmo semántico

Hemos ya destacado el hecho de que el verso libre encuentra en unidades psicosomáticas el apoyo que pierde al prescindir de las unidades cuantitativas o intensivas regulares. Es, pues, conveniente que recojamos ahora este aspecto: la onda afectiva, imaginativa e ideológica que, con sus vaivenes, ayuda a crear -y de modo decisivo, pare-

ce- la realidad rítmica formal del verso libre. "La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético ... Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos".¹²⁵ Y, de alguna forma, este ritmo debe producirse con necesidad y fecundidad mayor en la poesía verso librista, cuya organización formal entera está en función, principalmente, de la emoción o de la idea.

¿Qué ocurre en el caso de León Felipe? A la respuesta se acercó hace ya tiempo L.F. Vivanco de manera extensa aunque algo inconcreta, en la segunda parte de su artículo "León Felipe y su ritmo combativo". Allí nos dice que, desde La Insignia, y en adelante, "sus múltiples argumentos ideológicos van a ser los hacedores de su ritmo". Para indicar con esto que la recurrencia de ideas y las expansiones de ellas organizan esa sucesión de unidades; aunque sea verdad es insuficiente por la importancia -creemos que mostrada aquí- de otros elementos "hacedores de ritmo". Pero es un hecho igualmente verdadero que en la poesía de León Felipe (y no distinguimos entre un momento u otro) la idea, o más exactamente, la imagen, mezcla y síntesis de idea genérica, representación individual y tonalidad o matiz afectivo, es elemento constitutivo y generador del ritmo, determinando una organización interna del poema y una vinculación orgánica de poemas que debemos conocer.

Para acceder a este nivel, procederemos como hasta ahora, esquemáticamente, señalando aquellos rasgos fundamentales en los cuales se advierte la constitución de este ritmo.

a.- De la simple oposición espacial y temporal, absolutamente repetida (hecho nada trivial en esta poesía)

hasta la antífrasis y la paradoja -pasando por la gradación y la antítesis- se extiende un espectro muy amplio, pero análogo de recursos habituales de León Felipe. Así, desde Versos y oraciones encontramos recurrencias de los espacios y los tiempos imaginativos enfrentados: arriba/abajo, delante/detrás, hoy/un día... El poeta se opone al filósofo, pero también al sacerdote y al soldado y el poeta prometeico se levanta contra el doméstico; la poesía está contra la dialéctica y, a su lado, la locura contra la razón. Tal oposición semántica puede verse articulada en identidad o paralelismo de estructuras sintácticas (con lo que implica de recurrencias fónicas)

**Español del éxodo de ayer
y español del éxodo de hoy:
te salvarás como hombre
pero no como español.¹²⁷**

En la antífrasis y la paradoja, la inversión y trasvase de sentimiento entre los dos polos (el expreso y el inexpreso) provoca una fuerte tensión emotiva en el verso y lo anima con desplazamiento de ida y vuelta propiamente rítmico, prolongado por la aparición continua o frecuente de la fórmula expresiva. El proceso podría estar bien descrito en estas líneas:

Ahora la poesía en España, no es más que llanto y
Y la risa aquí, es sólo llanto transformado, llanto
to invertido.¹²⁸

Sea llanto/risa, nacer/morir, oración/blasfemia, grito/poesía, lo esencial es que se repite una y otra vez la oposición y el movimiento de conversión de un término en el otro, organizando la danza rítmica de motivos ideológicos y afectivos. Nada es como es. Es ello mismo y su contrario. Y merece la pena que avancemos ya también que el tono emotivo resultante y repetido es sarcástico¹²⁹.

b.- Diálogo. Pasando de largo junto a exclamaciones, apóstrofes, etc., que ya hemos comentado¹³⁰, nos ceñi-

mos al hecho del "estilo directo", de la serie de preguntas, respuestas y nuevas preguntas de muchos poemas de León Felipe. La aparición de un personaje tan característico como "El Arzipreste" determina ya la vuelta de unos temas, la aparición de la polémica y el modo afectivo correspondiente. Pero, más en general, el diálogo, al dividir en dos voces el poema nos divide también la unidad del mensaje, la perspectiva formal y crea un contrapunto de valor rítmico (apreciable también en el plano de la entonación) apoyado en los otros recursos fónicos.

Tenemos poemas donde el diálogo está claramente soportado por dos interlocutores (las marcas gráficas suelen ser guiones y también comillas). Son los poemas donde interviene el Arzipreste y el poeta o Don Quijote y Sancho; otras figuras se presentan con denominación más alegórica: el Hombre, el Guardián, Jehová. Hay diálogo entre "personas", como los poemas en que León Felipe se dirige a otro amigo poeta. Hay "discursos" en que la voz del poeta recoge las objeciones del posible interlocutor y, finalmente, en una gran mayoría de casos, los dialogantes no están identificados ni el diálogo introducido por ninguna marca textual (aparte del signo ortográfico).

Desde el primer libro (poema 26) este modo -insistimos- está presente en la poesía de León Felipe, la cual, poco a poco, añade al marcado carácter "narrativo" ("¡Qué lástima!") predominante en el comienzo, un tono dramático e intersubjetivo, y pierde parte del lirismo intimista en favor de otro dialógico y universal. Libros completos de León Felipe parecen surgidos de una pregunta del poeta (El Ciervo, ¡Oh, este viejo y roto violín!) que se prolonga naturalmente en diálogo a partir de la alternativa de carácter ideológico y afectivo. De ahí la importancia de este elemento dialógico como formante del ritmo semántico de León Felipe. Dejando supuesto, además, que la mera reiteración del modelo dialogal impone por sí mismo un ritmo: es

un elemento de ordenación y recurrencia.

c.- Recurrencias de imágenes. Este tercer aspecto es el más importante y decisivo en el caso de la poesía de León Felipe. Hemos definido provisionalmente la imagen como el nudo de la idea, representación y emoción. De aquí que el ritmo originado por la recurrencia de ciertas imágenes sea como un armónico de los aspectos del significado y, al apoyarse y representarse mediante ciertos significantes, tiene un valor estético, ya que une sonido a sentido en forma trabada. Dicho de otro modo: los ritmos de cantidad, de frase y de timbre se integran en este ritmo semántico y por ello el ritmo de estos versos adquiere su valor estético. A la vez, también por ello el ritmo de pensamiento -irregular y aleatorio- queda fijado, sostenido. Es cierto que, como indica L.F. Vivanco, existen zonas neutras en la poesía de León Felipe. Pero la tensión estética del conjunto es, en este caso, lo decisivo. La repetición tomada como módulo rítmico y como generadora de poemas hace que debamos dar a esta obra un tratamiento de conjunto, puesto que se constituye como unidad trabada en amplios ciclos y períodos, de poema a poema y de libro a libro. La repetición, con variaciones y amplificaciones, es el carácter esencial de la poesía de León Felipe. Pero, añadimos, la repetición integrada de todos los niveles de la lengua, incluyendo el semántico.

Antes de analizar algunos ejemplos, hemos de advertir que no solamente encontramos comparaciones, metáforas, símbolos en León Felipe, sino también un uso frecuente pero particular de la hipérbole como superlativo absoluto, como otra forma de metáfora y símbolo¹³¹. Es una forma enfática.

Recurrencia de la imagen en algunos poemas.

1.- ¡Qué lástima! (Versos y oraciones de caminante, I). Hay dos series de imágenes, opuestas entre sí, entremezcladas en el texto. Una serie representa lo que el poeta no tiene y se refiere a aspectos domésticos y quietistas, su repetición es idéntica y pertinaz y con ello nos ha

bla de las cosas que no pasan, que son idénticas a sí mismas y quedan por ello detenidas, pasadas y muertas. Hay también imágenes del discurrir de la vida que no se repite nunca, donde el ritmo imaginativo y verbal es fluyente y ahí mismo el desarraigo queda expresado por la secuencia de imágenes y la recurrencia de afectos, por la enumeración de las etapas de la vida. Entre ambos frentes existe un punto de confluencia, a su vez complejo: "¡Qué lástima / que yo no tenga..." La "lástima" está teñida de ironía o la ironía de desaliento y desarraigo y abandono.

Este poema está ya construido a base de un ritmo de recurrencias verbales, tonales, de timbre y de imágenes. Sólo nos falta ver que este conjunto se integrará a partir de las imágenes -y de un tipo muy determinado de imagen- formando no sólo una secuencia rítmica, sino un sistema estructural.

2.- La Insignia. En este extenso poema encontramos algunas fórmulas repetidas: "¡Españoles revolucionarios!" "¡Vamos a la muerte!" ejemplos del tono y estilo discursivos. Además existe en él una articulación de imágenes y referencias que descubren el nuevo ritmo ideológico a partir de ese momento. Comienza con un sistema de enumeración (dispersión) -"¿Habéis hablado ya todos?"- para reunir el resultado implícito de la encuesta: sólo falta yo. En este inicio se da la articulación rítmica de la semántica del poema (apoyada en el ritmo de frase, de tono, etc). Por un lado estará la imagen de las dos Españas, una de ellas apenas vista al sesgo. En la España auténtica, a la que el poeta habla, la dispersión, la multiplicidad de insignias, partidos, documentos, disfraces. El poeta, una voz sola, símbolo y emblema del pueblo solo, de España sola, llamando a la unidad, al heroísmo.. al sacrificio. Tales oposiciones recorren el poema, organizando estos extremos: escala de heroísmo, estrella-soleidad, estrella-destino. Lo peculiar es la recurrencia de los dos temas y las imágenes y la implicación de unas en otras (poeta y España, vgr. en pág. 390), junto con la ambigüedad

de la repetición del término solo como "solamente uno" o "en soledad". La unidad es soledad.

3.- Un poema bien conocido es el que empieza: "Soldado/tuya es la hacienda, la casa, el caballo y la pistola..."¹³². En él observamos, aún más apretadamente, el rasgo de ritmo semántico por la oposición de dos series de imágenes y por la repetición de cada una de ellas en relación con la otra. Obsérvese también como hay un giro, justamente a partir de "mas yo te dejo mudo". A lo largo del poema se repite la oposición "yo" (mío) - "tú" (tuyo) reforzada por la multiplicidad de cosas en una serie y la única cosa de la otra (canto o voz), por la acumulación de versos breves, sucesivos frente al verso largo y reposado: "mía es la voz antigua de la tierra". De nuevo el ritmo fónico está integrado en el semántico. Ya podemos afirmar, en definitiva, que el ritmo semántico de León Felipe no es sólo efecto de la recurrencia sino de la oposición. Oposición recurrente o recurrencia de oposiciones; en cualquier caso, expresado o no como diálogo, la antítesis, la tensión conceptual y la repetición de imágenes se integran como formantes del único haz del ritmo de este poema.

También hemos de observar las imágenes reiteradas que se dan entre poemas, formando conjuntos dentro de los libros o pasando de unos a otros. Como ya hemos citado anteriormente algunos ejemplos de este último caso, señalamos aquí tres series de poemas de los libros El Ciervo y Llamadme Publicano. Igualmente podríamos hacerlo con los últimos poemas de Ganarás la luz (Me voy... volveré) o con ¡Oh, este viejo y roto violín! siguiendo la aparición de los ángeles o con los temas de la creación y la pintura.

1.- Las medidas. Su imagen recurrente es la del círculo y la vuelta, representada en la noria (4 veces), el molino, el agua, el llanto (3 veces), el mar (2 veces), el reloj (3 veces), el hipo (2 veces). "La ley es la vuelta".

Y el ritmo es vuelta también según una ley. La angustia de la vuelta es la angustia recurrente del ritmo mismo. La forma de los poemas, breves, cerrados, relacionados, se integra también en el ritmo de la imagen y la acumulación de los motivos progresa por sucesivas capas de concreción, de lo cósmico (mar, noria, rueda) a lo humano (hipo, llanto, sangre).

2.- Juegos. Aquí el tema es la falsa alternativa del péndulo. La dualidad de llorar -dormir, de luz y sombra se resuelve en el enigma, en la trampa del juego con un profundo sarcasmo ante la inmovilidad última de lo aparentemente móvil ("de la sed a la sal") y la angustia de la conciencia encerrada.

3.- Un signo...quiero un signo. (Llamadme publicano). De nuevo una multitud de imágenes reflejan la circularidad de la existencia pero aparece también la imagen del Viento como contraposición. Lo lineal y libre frente a lo circular y sujeto. El sueño y el cuento juegan como las imágenes recurrentes de estos poemas. De nuevo estamos en la combinación rítmica de identidad más variación y oposición. La fuerte y hasta extremada repetición léxica y de frase en algunos poemas insiste en el mismo hecho. Estamos frente a otra muestra privilegiada que nos hace ir más allá del ritmo: la secuencia de imágenes no sólo organiza un ritmo en el poema, sino que lo ordena y crea el poema mismo.

Finalmente, pueden considerarse los casos de poemas extensos, en varias partes, como Drop a Star y El Hacha, cuyo ritmo no es especialmente estricto, fijo y numéricamente determinado. Pero que están constituidos también por reiteraciones y reviviscencias de formas léxicas y de imágenes cuya aparición periódica (con la periodicidad no regular sino analógica) determina el retorno de sentimientos e ideas, uniendo, además, de manera sutil y efectiva, los extensos fragmentos de que constan.

Hemos intentado hasta aquí una descripción de los elementos formantes del ritmo poético en León Felipe. Es el

segundo paso y definitivo en nuestro estudio de los aspectos formales. Esta descripción, en la medida de lo posible, ha sido minuciosa y enumerativa. Aunque sea en unas breves líneas no podemos cerrar el tema sin mencionar los aspectos cualitativos de este ritmo, dentro de lo que nos acercaría más a una estilística del ritmo.

Ante todo, resumamos lo dicho recogiendo que el rasgo más general de este ritmo nos ha parecido las repeticiones sin cuento, dentro de una relación permanente de semejanza y oposición. Esto, en los niveles vistos, se concreta así: en la cantidad a través de las tendencias reguladoras de los metros y acentos, alteradas por múltiples rupturas silábicas y tonales en proporción distinta según las obras, como hemos comentado. En el ritmo de frase la relación fijada se manifiesta por las reiteraciones, citas, alusiones y permanencia de todo tipo de construcciones, las cuales, a su vez, están en contraste con otra serie de frases, negaciones, adversaciones, etc. El ritmo de pensamiento (o de imaginación) se organiza por la reaparición, el paralelismo o la equivalencia de las imágenes y, a la vez, por paradojas, antífrasis y oposiciones duales sistemáticas. Creo que podremos señalar más adelante que, en el sistema conjunto de la poesía de León Felipe, tales oposiciones no se dan siempre limpias y tajantes, sino que suponen también un elemento mediador. Pero en la reducción formal rítmica que ahora llevamos a cabo esta realidad no tiene aplicación. El ritmo de León Felipe tendría como componente más genérico esa suerte de repetición de oposiciones y esa tensión entre lo idéntico y lo contradictorio, la inquieta flexibilidad de lo permanente e igual frente a lo disperso, adverso y diverso.

Como aspectos cualitativos más concretos, correspondiendo a otros cuantitativos, podemos señalar los siguientes:

- intensidad, como efecto de las recurrencias, repeticiones, citas, paralelismos y gradaciones y efecto también de la cualidad tonal de esta poesía.
- dualismo evidente en toda suerte de oposiciones.
- dramatismo que recoge las anteriores pero les da una nueva dimensión al colocar el texto en boca de interlocutores y crear a partir de ellos la nueva posibilidad de alternancia rítmica (fónica y semántica).
- patetismo, observable en la antífrasis y la ironía del poeta y plasmado en las exclamaciones, interrogaciones retóricas, imprecaciones, etc.

CAPITULO IIGENESIS Y ESTRUCTURA DE LOS SIMBOLOS

En el presente capítulo abordamos el tema de las imágenes en la poesía de León Felipe, desde una perspectiva diacrónica. En primer lugar nos interesa comprender cómo se organiza el mensaje poético desde el nivel de las imágenes ya que, según afirmamos, ellas son portadoras de significados que, al estructurarse, ponen de manifiesto que la poesía reproduce una cierta cosmovisión. Por el momento, no entramos en la descripción detenida de ella, sino más bien en el proceso de formación y desarrollo de las imágenes poéticas de León Felipe.

Más en detalle, este capítulo hará referencia a los siguientes aspectos, buscando

- 1.- observar la identidad y diferencia del conjunto de la obra de León Felipe. Podemos preguntarnos si ciertas alteraciones que advertimos a lo largo de su producción, cambios entre sus libros, señalan rupturas tajantes o son apariencias que ocultan una correspondencia completa o parcial de toda su obra. En el capítulo anterior puede haberse visto -aunque no lo hayamos desarrollado con toda amplitud- la diferencia y la identidad del aspecto métrico: diferencia sin rupturas en el cómputo silábico y permanencia con alteraciones en la estabilidad de los sistemas rítmicos.
- 2.- determinar las imágenes principales con que el poeta expresa y en las que encierra su visión del mundo. También desde este punto de vista aparecerá la identidad y la diferencia buscadas, ya que, a menudo, las mismas imágenes adquieren distintos significados, sin que los nuevos dejen de tener relación con los antiguos. Nos disponemos a hacer, casi exclusivamente, un "recuento" y descripción diacrónica del nivel retórico restringido de esta poesía, partiendo de un

criterio estricto de selección. No contamos todo; sólo lo que perdura, se transforma y, de este modo, tiene una significación general. Seguimos, nos parece, el criterio de N. Frye, cuando dice: "... el significado o patrón de la poesía es una estructura de imágenes con implicaciones conceptuales"¹.

3.- Esta evolución podrá ofrecernos el fruto de un proceso literario por el cual las imágenes adquieren significados más universales, incluyendo diversos ámbitos de referencia, desde el íntimo subjetivo hasta el humano universal y el cósmico. Y el fruto del proceso nos dará el conocimiento. Con ello habremos llegado a los límites de este intento: mostrar que las imágenes de León Felipe, diacrónicamente, en su permanencia y en su diferencia, se constituyen en símbolos. De este modo nos situamos en disposición de describir la estructura de tales símbolos, materia de un nuevo capítulo. Antes, sin embargo, todavía en este, expondremos algunos estudios del tema según críticos como Concha Zardoya y Laura de Villavicencio.

Esta tarea, así propuesta, parece depender de dos supuestos: la unidad, al menos hipotética, de la obra estudiada, de modo que nos permita establecer relaciones temáticas y formales a lo largo de toda ella, y la concepción del poema como una estructura verbal sostenida por una organización de imágenes, la cual puede tener distintas manifestaciones a partir de un único esquema. Ambos supuestos los hemos aceptado. El primero como hipótesis que aquí se está confirmando, aunque está al alcance de cualquier lector atento del poeta. El segundo, como parte de nuestra teoría del poema, previamente expuesta. Y tanto uno como otro supuesto lo encontramos expresa y claramente afirmado en la misma obra del poeta, de modo que sentimos que nuestro trabajo está en sintonía con la propia interpretación del escritor o, de otra manera, que la crítica recorre, de alguna

forma, los caminos de la producción literaria en la medida que esa producción se expresa como conciencia de sí.

Vayamos a los textos:

Y toda mi poesía no es más que un solo y único poema. Creo que así debe ser y puede ser. Mi verso primero, escrito hace ya muchos años:

- No andes errante

y busca tu camino.

- Dejarme,

ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio...

era ya la nota de una sola sinfonía y la piedra de una estructura única que comienzo ahora a ver con claridad.²

No nos parece distorsionar el sentido de estas líneas ver en ellas la referencia del poeta a una génesis de sus imágenes y a una estructura. Génesis por afirmar que su verso primero era la nota de una sinfonía, de un desarrollo posterior; estructura porque tal desarrollo recibe este nombre, es un solo poema y los fragmentos, piedras de su construcción³; de imágenes porque precisamente los versos citados encierran dos interpretaciones -en este caso metafóricas- de la realidad: el viento y el camino, de las cuales el poeta se había servido conscientemente.

Si la cita anterior muestra la conciencia de unidad en la obra del poeta, un poema de su momento final -"Imaginación" [1965]- presenta la poesía como una estructura verbal que depende de una organización de imágenes. Fuerza poética e imaginación son, a nuestro juicio, términos equivalentes en el texto (y no entramos ahora en el sentido absoluto que al final del poema reciben los términos)

La poesía... ¿No es lo que hace la historia?

Esta ha sido siempre mi doctrina.

Todo lo ha hecho la fuerza poética del hombre.

Su imaginación:

La intrépida metáfora demiúrgica.

Dios, Cristo, los ángeles...

Todo lo ha creado el hombre

con su imaginación.⁴

Pero, ¿no actuamos reductivamente al hacer esta selección, ciñéndonos a las imágenes? Porque también León Feli

pe insiste, de principio a fin de su obra, en otra noción de poesía, una noción expresada en términos lingüísticos a través de la imagen de la voz

Yo he cantado.

Con una voz...

¿Cómo tiene que ser esta voz?

¿Por qué me ha preocupado siempre tanto la voz?

Tal vez no quede del hombre más que su voz...

su voz poética...⁵

Y aún la poética de la voz es asegurada por una poética de la intensidad, presente también en otros muchos momentos. Así se establece en la poética de la llama la me jor imagen de esta teoría de la fusión⁶. Pero separar voz e imagen sería profundamente inexacto para el caso de León Felipe. Notemos que las dos citas últimas pertenecen al mismo poema. La voz es la palabra y ésta existe como metáfora, como imagen. En el fondo de la poética de León Felipe, de sus cambiantes, semejantes y orgánicas poéticas, está siempre la interpretación metafórica de la metáfora y la va cilante -pero significativa- mención del símbolo. Permitáse nos decir que su poética es una metapoesía de la imagen⁷.

El genio prometeico... De ordinario es una fuerza general, latente, pero aun dormida va ganando a los hombres y a los pueblos para las grandes metáforas, para los grandes transbordos de la historia. Suele existir como un símbolo y es comúnmente la conciencia de un grupo de hombres personificada en un héroe imaginario, nacional o universal"⁸

Dicho abreviadamente: la poesía existe como símbolo. Y creo que con esta reflexión hemos determinado no sólo que nuestra elección es pertinente, desde la perspectiva propia del poeta, sino que nos hemos de centrar en el símbo lo como realidad particular y consistente de la imagen literaria, distinta de la metáfora. Pero dejamos la elaboración detallada de la "teoría" del símbolo en León Felipe para el capítulo siguiente, donde tendrá un lugar adecuado, permitiéndonos aliviar éste de tal peso.

No podemos dejar de apuntar -sin embargo- unas re-

flexiones acerca de la original constitución de las imágenes que estudiamos, ya desde el primer libro. Indicamos con esto también algo acerca de nuestro método; porque no volveremos a fijarnos en la estructura interna de la metáfora o de la metonimia, ni menos haremos estadísticas de ellas. Para saber de lo que hablamos nos remitimos a la exposición de M. Le Guern, a quien ya citamos en la Presentación. Allí hicimos una alusión a su teoría de la metáfora como efecto de alteraciones semánticas ("suspensión ... o puesta entre paréntesis de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado", p. 18) mientras la metonimia era definida por las relaciones de las cosas mismas a que se refieren las palabras. Esa "constitución original" de las imágenes queda aclarada si vemos a esta luz algunos textos. En el primer poema de "Prologuillos" [1920], leemos

Nadie fue ayer
ni va hoy
ni irá mañana
hacia Dios
por este mismo camino
que yo voy...⁹

Nos parece que la equivalencia y sustitución camino-vida es una metáfora más o menos convencional que el poeta emplea. Sólo una metáfora. Hay una ruptura de la isotopía en la relación establecida entre el destino, Dios, y el medio, ir por un camino... Gracias a la ruptura nos damos cuenta de la imagen (que hemos de reducir) a pesar del hábito con que la leemos. Pero en otros poemas la misma sustitución ya no se observa tan claramente. Así, en el poema inicial de la sección "Versos y oraciones de caminante" [1920]

Cansábame de hacer día tras día
la jornada tan solo y tan callado...
y me quedé apostado
en un recuesto al borde de la vía

[...]

Y esta canción trafa
 el viento sollozante:
 Sigue tu ruta solo, caminante.¹⁰

Este y otros ejemplos nos ofrecen un texto perfectamente significativo en una lectura directa, porque todos los elementos de la isotopía se corresponden: estamos ante una estructura narrativa donde la imagen del camino (absorbida en la del caminante) es perfectamente funcional... Sólo el viento sollozante y su canción imponen una lectura metafórica sencillamente reducible. Las menciones del camino y del caminante, sin embargo, no se consumen en esta función de la primera isotopía (del texto narrativo) sino que se abren a otra segunda que necesita de la primera para subsistir. El sentido "figurado" en estos casos -por contraste con el poemita anterior- no elimina el sentido recto y normal del uso de los términos. Asentemos esta hipótesis para analizar lo que significa.

Estas imágenes tienen un valor representativo y permanente. Aquí, representación se opone a sustitución, fundamento de la metáfora; la representación y lo representado caminan juntos y ambos son necesarios para la correcta interpretación del texto. La permanencia de las imágenes (repitiéndose de poema a poema) manifiesta cómo -de alguna manera- ellas poseen un poder interpretador, sirven para poner orden (construir el mensaje) y comprender la existencia personal como biografía. Constituyen puntos fijos de un universo cambiante. Es decir, las imágenes implican sentido.

Es así como la imagen de León Felipe, desde su primer libro, se nos muestra con una constitución peculiar, efecto también de la superposición de imagen aceptada de la tradición y de imagen construida por el autor. No damos todavía a estas imágenes el nombre de símbolos, porque lo reservamos para un conjunto definido dentro de la clase general, pero sí queremos resaltar el proceso de simbolización con que el poeta escribe y, con ello, la anticipación, ya en Versos y oraciones, del procedimiento poético fundamen-

tal de los libros posteriores. ¿No es acaso éste un rasgo más -y ciertamente importante- de la identidad y diferencia con que hemos definido el conjunto de la obra de León Felipe?

Esta otra metáfora, siéndolo, nos revela la cualidad y especial poder evocador de ciertas imágenes

Corazón mío...
 ¡qué abandonado te encuentres!...
 Corazón mío... estás
 lo mismo que aquellos
 5 palacios deshabitados
 y llenos
 de misteriosos
 silencios...
 Corazón mío,
 10 palacio viejo,
 palacio deshabitado,
 palacio desierto,
 palacio mudo¹¹

Descripción de un corazón solitario a través de la metáfora in praesentia introducida todavía por la comparación: una figura "de combinación" y una figura "de sustitución"; de la semejanza a la identidad. Pero notemos que, en realidad, el poema, tras la exclamación inicial, repite por dos veces términos semejantes, adjetivos que especifican la primera descripción. Si importante es la serie sustantivo + adjetivo, hemos de reconocer que el poema surge de la comparación, elevada a identidad metafórica, del corazón y el palacio. Y así el poema se instala en una constelación articulada en torno a las imágenes de la casa, el hueco, el interior... La única imagen del poema insiste, así, en una significación única, la de la "inmensidad íntima" de que habla G. Bachelard¹², inducida también por la serie de adjetivos y su pertenencia a un universo semántico bastante restringido.

El final del poema: "ni una golondrina ya / llega a buscar tus aleros / y hacen su cobijo solo / en tus huecos / los / murciélagos", continúa desarrollando la imagen, suprimido el término a quo, con una oposición clara. No introduce una nueva realidad evocada, sólo una diferente evocación.

Así, en resumen, el poema se construye como la manifestación ordenada en torno a la metáfora corazón=palacio que se especifica por las determinaciones adjetivas. No queremos dar aún a esta imagen el nombre de símbolo, pero cabe resaltar el proceso de simbolización y la pertenencia de sus imágenes a los mundos imaginarios elementales, aptos para ser literariamente simbolizados.

Organizamos la materia del capítulo según tres momentos de la evolución poética de León Felipe, a los que añadimos un cuarto, de recapitulación. La oportunidad de este deslinde se verá en la marcha misma del estudio. Previamente la podemos confirmar por algunos acontecimientos vividos por el autor, aunque ellos, por sí solos, no la demuestren. Aceptamos una pequeña dosis de artificio en los cortes e insistimos en la unidad y la diferencia interna de toda la obra de León Felipe. Si éste, en momentos de "discontinuidad", parece escribir desde nuevos presupuestos, a la larga se nos muestra que lo conseguido ya antes es lo que entrega la aparición de lo nuevo. Los momentos son estos:

- 1.- etapa de preguerra. 1920-1933. Creación de un universo poético.
- 2.- la guerra e inmediata posguerra. 1937-1942. Interpretación poética de la nueva situación.
- 3.- Epoca mexicana de la madurez. 1943-1958. Reinterpretación del universo.
- 4.- Últimos libros. 1965-1968. Recapitulación.

1.- Creación de un universo poético

En los tres primeros libros de León Felipe asistimos a un despliegue de su poesía, que emerge como manifestación íntima y subjetiva para alcanzar un valor universal; paralelamente su poética basada en la inspiración del sujeto personal y único busca el sujeto adecuado en la humanidad. Esta evolución, marcada por la aparición de sus obras en medio de largos silencios (nueve y tres años), se advierte también en el tratamiento de las imágenes.

a.- Versos y Oraciones de Caminante

La gama de imágenes de este primer libro puede verse ordenada alrededor de conceptos fundamentales que son esquemas o paradigmas en los cuales cobran su significación. Veamos los dos principales y su síntesis en la persona del hombre-poeta-caminante.

1.- movimiento. Está abundante y preferentemente descrito como un desplazamiento horizontal, cuya representación más general es el camino. Los poemas 6 y 11 señalan bien este doble aspecto, con la cinta larga de la carretera o la tierra como llanura. Pero este poema 11, junto con el 1 y el 23, nos indican una oposición interior entre desplazamiento y reposo, el cual aparece en la imagen del recuesto, del sueño nocturno, el árbol (poema 33) y la venta (poema 32), a partir del sentimiento del cansancio y la desorientación que preside el camino. El otro esquema secundario de organización ofrece la alternativa de avance o repetición. Aquí vuelve a aparecer esa ambigüedad de la orientación del camino y, sobre todo, una doble representación del tiempo: como progresión o como vuelta. Hemos alcanzado, en este momento, uno de los centros creadores de la poesía de León Felipe.

En general, podemos hablar de una percepción peyorativa del tiempo en este libro, presentado como destrucción y huida (poemas 17 y 28) o bien como repetición circular que origina una conciencia última de inmovilidad. Las imágenes fundamentales son el ciclo de la naturaleza (poema 2, versos: 10-14 y 27-29; poema 8), la vuelta y sus instrumentos (quizás poema 10 y poema 12), el ciclo de la historia y de las acciones humanas (poemas 2 y 31). El esquema de desplazamiento horizontal está, por un lado, opuesto a las imágenes de reposo y, por otro, a las circulares de repetición. No es un esquema simple. Y menos aún cuando consideramos que el destino final del camino está presentado en imágenes de fuga, cuyo contenido emocional es muy alto, pero cuya precisión representativa es escasa (poemas 14, 21 y 34). Este último nos

remite al esquema siguiente por la verticalidad de la ascensión. El poema 30 presenta un camino blanco y "sin término".

La presencia constante del camino no está acompañada por el sentimiento de seguridad. Por el contrario, los textos aluden repetidas veces a la pérdida de orientación porque, en realidad, ésta depende de otros elementos expresados en diferente constelación de imágenes. Sin embargo, aquí destacamos que ya aparece el viento en dos funciones íntimamente conectadas (poemas 1 y 26): es el agente del movimiento, en uno, a través de una prosopopeya verbal y en el otro como metáfora del destino que sitúa en una dirección y empuja hasta el final al vacilante yo del poeta. Así el sentimiento de soledad presentado en el poema 1 se repite en el 15, 16, 23...

Personificar estas mismas realidades en figuras de la historia o la cultura será la tendencia mítico-simbólica habitual de León Felipe. Ya aquí aparecen dos de las más representativas: Don Quijote y Cristo (el Nazareno) (poemas 5 y 20). En ambos casos el proceso de identificación héroe-poeta se realiza de una manera figurada -pero perfectamente clara- por la imagen del seguimiento y la compañía: "hazme un sitio en tu montura..." o bien: "llévame en tu partida, que tengo hambre y sed de justicia..." Podríamos relacionar esta identificación con la necesidad de encontrar compañía (soledad), destino (errante) y arraigo (incertidumbre) en la existencia. Son figuras representativas de dos universos distintos, pero ambos con rasgos propios de este momento: derrota, pobreza, soledad. (Se advierte, además, fácilmente, que la imagen del seguimiento implica el desplazamiento junto a la compañía...)

2.- Quiétude. Es la otra dimensión de la estructura imaginaria del libro, que no se confunde con el reposo, aunque sus imágenes se comuniquen a través de muchas conexiones textuales. Se manifiesta en las metáforas de las estrellas y su equivalente ocasional, la luna, la quimera, la luz... es

generalmente luz nocturna y alta, opuesta a la luz diurna del sol y a la horizontal de la venta. Preside la existencia del yo de la poesía y actúa en él como una aspiración irreprimible que se expresa en la imagen de la saeta (poema 34). Luz y viento son los ejes de estos dos esquemas que se cruzan, como lo son también estrellas y camino. Esta constitución nos permite encontrar algunos rasgos sintéticos:

- el espacio se divide claramente por la oposición abajo (adelante) / arriba y ambos extremos presentan una constitución de imágenes que son las descritas.

- el tiempo se divide entre presente y futuro, siendo las imágenes de presente representaciones inmóviles y fijas. Pero hemos de matizar: las quimeras, las estrellas, etc. representan también, por su inmovilidad, un presente que se escapa de sí mismo, son la evasión del punto crucial donde está el sujeto.

- los esquemas de espacio y tiempo están unidos por correlaciones, aún no explícitas, en los poemas 34 y 35.

- existen momentos de integración verbal, por repetición sucesiva, de los dos espacios en el ciclo elevación-descenso (poema 8) o presencia necesaria de ambos mundos para la existencia humana (poema 13).

- el desplazamiento de una imagen de un sistema a otro causa confusión: luz (de la estrella) - luz (de la venta), (poemas 7 y 25). En cambio, el 38 ofrece una versión distinta: desde el esquema de la elevación vertical, las diferencias de la realidad desaparecen. Es una nueva afirmación de la importancia del sistema vertical: elevación, idealidad, contemplación...

El universo poético así constituido tiene un centro, donde se cruzan, por un lado, las dos coordenadas de la existencia y donde este cruce aparece como conciencia. Es la figura del caminante, romero, etc. El reúne los espacios y recorre las sucesiones temporales. El universo no

existe de cualquier manera, sino desde el punto de vista del yo poético: es un mundo centrado -aunque todavía no completamente organizado- e interpretado desde una forma de vivir que es igualmente una imagen, representación habitual de la vida: el romero. El rasgo marcado en estos poemas es la novedad e irrepetibilidad de la vida. (Y aquí está la falta de síntesis con el otro elemento angustioso: el tiempo circular, que determina, nos parece, la desorientación de la conciencia).

Hemos de observar, además, que el caminante se identifica con el poeta, o viceversa. ¿Qué significa? Que la poesía reproduce el universo que ella misma representa y que el ser humano no es sólo caminante, ser irrepetible y desarraigado, sino conciencia de esta condición en la palabra. Y esto ocurre también en la identidad (paralela a la de caminante-poeta) de camino y poesía. Tal identidad es clave y constitutiva de toda la poesía de León Felipe. Pero la poesía rebasa la mera dimensión horizontal del camino para constituirse -y he aquí su sentido universal- en lazo de los dos mundos, puente de unión entre los esquemas vertical y horizontal, centro amenazado como "torre de quimeras" (poema 27).

La concepción del ser de la poesía en "Prologuillos" se funda en la misma división, expresada con términos más conceptuales: misterio de la poesía (que viene como gracia) y realidad del verso, inspiración y ritmo. La tensión entre los dos esquemas se manifiesta en la imagen del hierro que quema al poeta y de donde brotan sus alas, poder de elevación sobre la realidad inmediata definida en la relación de camino y verso ("Prologuillos" 1, 6, 9 y 13) ("Romero solo": "Que no se acostumbre el pie / a pisar el mismo suelo..." y "Poetas, / nunca cantemos / la vida / de un mismo pueblo...").

Para completar esta descripción, ofrecemos el esquema imaginativo de un poema¹³, elegido por su capaci

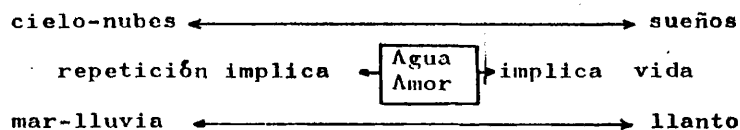
dad de integrar las dos dimensiones y por ser, en cierto modo, atípico.

1a constelación: noche-cielo-luna unidos por una referencia espacial de contigüidad. Cualidades: blanca, alta, sola.

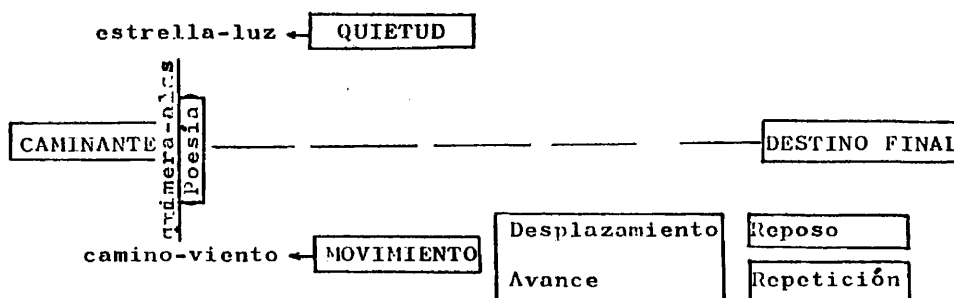
2a constelación: agua-mar Cualidades: amarga

Se establecen las relaciones: subir/bajar y amar/agua

El esquema se completa por la mención del ciclo (transformación de la realidad objetiva y de los sentimientos subjetivos) proyectado en la forma literaria: dos cuartetos, identidad de rimas, paralelismo de la composición¹⁴.



Y el esquema general de Versos y oraciones I queda así



La lectura de los poemas del siguiente libro, de igual título que el primero, puede desembocar en dos interpretaciones contrarias: son dos conjuntos heterogéneos o son dos partes de una unidad. Ambos extremos serían igualmente parciales. El segundo tiene a su favor la identidad de muchas imágenes; el primero, la desaparición de otras y

el cambio de significados por la distinta ordenación de los significantes. En general, nos inclinamos por la opinión de que el volumen II es un nuevo libro donde, sin embargo, que dan ya confirmados algunos de los esquemas más perdurables de la lírica de León Felipe. El cambio de significados aludido, y en que nos fundamos, puede resumirse en tres aspectos:

- inversión del dinamismo que relacionaba los esque mas. Mientras en el primer libro iba de arriba a abajo, co mo la luz de las estrellas, o la impresión de la poesía, en este segundo va de abajo a arriba, como esfuerzo humano.

- autonomía del hombre y de su esfera. Si, en cierto modo, desaparece el esquema de desplazamiento horizontal, también pierde vigencia el mundo de lo alto y celeste. A la poesía se le encomienda la descripción del mito de la creación de un mundo humano.

- introducción del sujeto colectivo, con la frecuen te mención de "todos" o "nosotros" en sentido distinto del libro anterior con insistencia en los aspectos de identidad, comunidad, heroísmo y colaboración... hasta determinar el origen común y genérico de la poesía.

El conjunto de este libro ofrece una sensación de distensión, frente a la tensión como carácter emocional del primero. Precisamente allí se daba la presencia simultánea de dos órdenes de realidad que se cruzaban en el sujeto-poeta, mientras aquí esos órdenes se han aflojado en su poder de representación y es el sujeto quien -activamente- toma las riendas del destino y se erige en p tagonista del quehacer, no impuesto por determinación heterónoma. Este rasgo es también importante: indica otro punto de diferencia sustancial con el libro I; pero, una vez conocido, se deja integrar también fácilmente en la semejanza fundamental. Semejanza que podríamos describir diciendo que el segundo volumen mantiene la huella -como hueco o como vacío muchas veces- del primero y, por lo tanto, remite frecuentemente a él.

Así como en el primer poema del libro I se condensaba el sentido y sentimiento del resto, también aquí podemos alcanzar ese resumen en estos versos:

Sistema, poeta, sistema.
Empieza por contar las piedras...
luego contarás las estrellas.¹⁵

Encontramos la división de dos universos imaginarios, representados en piedras y estrellas, y una función de la poesía, nueva como actividad, "contar", semejante a la vista como función mediadora entre ambos. Mostramos ahora la distribución de ese sistema de imágenes, organizador del libro, advirtiéndolo que falta la articulación en torno a un eje central y fijo, como era el camino. El plural "piedras" indica una multiplicidad aún no reducida. Y el término contar una pluralidad de momentos poéticos.

10 La vida como juego y como tarea. Nos parecen las dos imágenes que articulan este universo de la piedra. El juego geométrico, difícil y, en cierto modo, arbitrario y amenazado- supone una interpretación estética de la existencia (poemas 6, 15), con una dimensión bufotrágica. Es el juego del hombre y el de Dios (poema 10). Frente a esta mirada "artística", hasta cierto punto descomprometida, aparece la participación en la tarea, en las imágenes de las máquinas, del carro (poemas 15 y 16), del trabajo artesano (poema 18) y, otra dimensión, buscar o resolver el enigma (poema 9). Parece, por lo tanto, que se oponen dos concepciones de la existencia, superponiéndose sin verdadera tensión. Tales concepciones se podrían describir como estética y ética.

Dentro de este universo presidido por las imágenes del juego y del trabajo tiene, de nuevo, gran importancia la percepción del tiempo, que aparece ahora como una dimensión abierta y, a la vez, repetitiva. El tiempo es la herramienta fundamental para que el hombre siga tallando su obra (poema 18). Pero, por otro lado, hay que volver a repetir los gestos, imitar nuestra propia representación de la existencia

(poema 15): ésta es la historia humana común y la síntesis de los aspectos del juego y el tiempo. Ahora bien, y vuelve a aparecer un elemento central de la creación de León Felipe, esa historia no es un círculo vacío, sino el esfuerzo heroico por "desentrañar el enigma", por "vencer al dragón".

Y en esto encontramos de nuevo la capacidad de representación de León Felipe. No sabemos -ni se describe ni se define- cuál es el enemigo (aunque en algún momento se identifique con el tiempo mismo). Sólo lo conocemos por dos imágenes arquetípicas: la imagen del hombre mal hecho, dañado, el Niño de Vallecas, y la del dragón mítico y folklórico (poemas 9 y 17). La primera se presenta como el enigma del hombre; la segunda, como la lucha objetiva de la historia. Así, la vuelta al comienzo o la sucesión inacabada del mismo acto (dos formas de expresión de lo idéntico) no están unidos al absurdo, sino a la plenitud, no al vacío sino al sentido. Notemos también las relaciones: con el Niño de Vallecas, la luz; con el dragón, la estrella y la poesía. En ambos casos el mundo perfecto e inalcanzado se sobrepone, transformándolo, al mundo inmediato y concreto.

Todavía el caso del dragón nos parece digno de comentario. Al elegirlo como actor de infinidad de cuentos, del mismo cuento que es su poema 17, León Felipe ha introducido el arrastre simbólico de su pasado cultural: monstruo de las aguas, guardián y amenaza, a su vez símbolo del tiempo. Y aparece además determinado por el símbolo de la boca devoradora y su hambre insaciable, que es otra representación del tiempo. Y con ello nos acercamos a la imagen del caos primitivo, original. El dragón, sin embargo, no es el protagonista del cuento: lo es el héroe-poeta. La emoción resultante no es la emoción por el triunfo del tiempo que aniquila, sino la seguridad por el triunfo del héroe colectivo. Todavía las fuerzas destructoras (recuérdese vol. I, 18, tiempo=ladrón) están sometidas al sentido que impone en el mundo de la poesía. Esto, como tarea permanente, será una definición universal de poesía para León Felipe.

Y frente a las fuerzas oscuras y monstruosas, el sentido viene expresado en otra imagen de este libro: la luz solar, definida, clara, donde no hay sitio para la imprecisión o vaguedad poéticas (poema 4). La luz solar preside la comprensión heroica de la vida: el héroe que mata al dragón y deshace los entuertos es el héroe solar; el hombre-poeta es un héroe solar (como lo será finalmente Don Quijote) cuyo emblema es el "halo". Ya al comienzo del libro, la diferencia entre dos épocas -mundo antiguo, de muerte, traje viejo y mundo nuevo, de vida- venía representada por una alusión al sol-vida ("Prólogo"). Si, como creemos, el traje hace referencia a la poesía (cfr. "Prologuillos" del vol. I), ésta vendría a aparecer como la luz del tiempo.

Una tercera imagen, la poesía vinculada a la luz solar, en el vaso quebrado, (poema 7) nos ofrece una visión completa del fenómeno. Nuestra interpretación hace del cristal el símbolo de la poesía, ahora rota para el poeta, que no podría recomponer aquel universo imaginario del libro anterior; el vaso es "la torre enhiesta de las quimeras", venida al suelo. Pero reencuentra la poesía en cada fragmento del cristal... donde de nuevo el sol refleja la riqueza y posibilidad de la vida poéticamente coloreada. Luz-poesía-realidad, aunque en imágenes distintas, forman una constelación.

Este mundo de juego y de trabajo es descrito como el espacio vacío de presencias trascendentes. Esto es importante. El poeta no está solo, es parte de una colectividad. Es la humanidad la que está ahora sola; pero de este modo puede ser ella:

El, que lo sabe todo,
sabe que estando solos
sin Dioses que nos miren
trabajamos mejor.¹⁶

2.- Y por ello, la otra dimensión de la existencia humana presente en el libro I, sin ser desplazada completamente, se define por su imposibilidad. El mundo de la estrella representa un cierto ideal inalcanzable al que debemos renunciar

al menos en las circunstancias presentes. Tal vez en el futuro de la verdad y de la justicia ("ya no se oirán los perros de nuestros pasos negros y torcidos") la risa blanca de las estrellas acabe con las sombras (poema 11). Ahora só lo necesitamos una luz nuestra -que corresponde al mundo concreto e inmediato de la piedra- porque aún no hemos visto los ojos de una estrella (poemas 13, 14, 17, 23, 25). Es ta imposibilidad no es absoluta; se refiere sólo al momento presente -el de la lucha y el enigma- pues la estrella aparece como imagen de lejanía y de eternidad. Ella misma es el enigma turbador del comienzo que ha desencadenado toda la historia humana, manteniéndose inalcanzable.

Más acentuadamente que en el libro I encontramos aquí que mientras el mundo concreto y múltiple recibe varias representaciones simultáneas y complementarias, el mundo ideal, genérico y perfecto tiene solamente una. La relación entre lo múltiple y lo uno es también significativa en el nivel de la estructura de las imágenes.

Como en el libro I, hay un sistema de imágenes que vincula ambos mundos. Pero si uno de ellos ha quedado, de alguna manera, excluido, el sistema debe sufrir modificaciones. Así es. Si no lo advertimos en el poema 1, sí en los siguientes ejemplos o imágenes; las torres y las alas. En ambas aparece la dimensión vertical. En ambos casos se ha cumplido la inversión que anunciábamos al principio. Y la misma inversión se da en una imagen inédita y compleja: la navegación del poema 27. Hemos realizado ya un análisis minucioso del texto en otro lugar. Resaltamos, como resultado digno de mención, cómo la tendencia es opuesta a la del resto del libro. Se hace referencia al naufragio; a la inmersión en las aguas múltiples para encontrar lo único valioso. Por debajo de la diferencia de sentido del movimiento, la estructura fundamental es la misma, pero en esquema distinto: frente a la "construcción", el abandono en la inmersión; frente al "ascenso", el hundimiento. El libro no es un sistema cerrado y perfectamente homogéneo. Es el resultado de

una síntesis de elementos dispersos que se agrupan formando cierta unidad en la cual caben otros elementos que, en su diferencia, se pueden reconocer pertenecientes al conjunto.

La imagen que, a nuestro juicio, recoge la herencia de los dos libros y la expresa de modo sintético es la de la cruz, (poema 12). Ya en el libro I aparecía, sin ser nombrada, tal estructura, cuyo punto central era el hombre. Siguiendo la tendencia objetivadora del libro II, la imagen aparece desvinculada, hasta cierto punto, del sujeto emisor del poema. De toda la significación del símbolo parece importante resaltar la unidad de contrarios -que no es asimilación de uno a otro- y la totalidad que implica. Totalidad espacial -cielo y tierra- que lo es también de la existencia en sus ejes. Lo que quiere recoger esta cruz, además, es el gesto humano que expresa totalmente al sujeto.

La presentación ofrece dos rasgos distintivos:

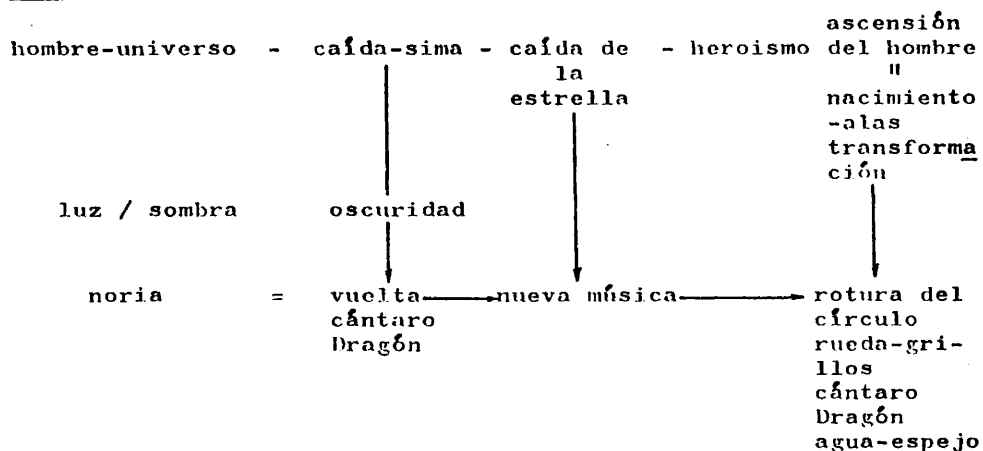
a.- la esencialidad del objeto y del gesto representado, evitando "añadidos y ornamentos". Se trata de expresar el ser genuino de forma genérica... lo accidental es lo confuso, lo múltiple que nos pierde. b.- la cruz se hace, un artesano debe construirla. Doble determinación humana, porque reproduce un gesto del hombre y porque se vincula a la técnica, al esfuerzo de ensamblar y depurar. El símbolo universal de la cruz se engarza en el sentido nuevo de la vida como tarea (humana) presente en todo el libro. Y lo hace como síntesis estática del todo que, sin embargo, continúa también la totalidad del dinamismo

los brazos en abrazo hacia la tierra
el ástil disparándose a los cielos¹⁷

b.- Al introducirnos en el nuevo mundo poético inaugurado por Drop a Star puede sorprendernos su amplio desarrollo, en contraste con la fragmentación lírica anterior. Y aún más comprobar que las imágenes no son nuevas. Encontramos la estrella, la voz, las tinieblas, la vuelta, el marinero, las alas... y todas con significados que corresponden a los

ya establecidos. Sin embargo, la impresión de novedad se sobrepone a las otras, debido, sin duda, a la organización del poema, a la integración de esas imágenes en una unidad compleja. El tema del heroísmo, establecido definitivamente desde Drop a Star, surge en Versos y oraciones, II, se amplía aquí y se hace más decididamente colectivo, comunitario y genérico. Es el heroísmo del Hombre. Ya en el primer libro observamos el puesto central del hombre-caminante-poeta en el universo que definían las imágenes. En el segundo, la autonomía o soledad de ese hombre, no como individuo, sino como especie. Drop a Star, en su nuevo nivel de desarrollo simbólico, mantiene ese lugar central, único, aunque la relación entre el hombre y el universo es mayor y más cerrada: son la misma sustancia que tiene un lado objetivo y otro subjetivo. Seguimos, en definitiva, desde todos los puntos de vista, manteniendo una unidad general de la poesía de León Felipe, cruzada por multitud de diferencias.

Resumimos el esquema del mundo imaginado en Drop a Star de esta manera



esquema vertical

caída = suspensión
hombres

estrellas
hombres

inversión hombres
estrellas

El hombre es un ser integrado por un componente aéreo y otro animal, limitado por la oscuridad (noche-ceguera) y la atadura (noria, vuelta, etc.). No se trata de una mera alusión al mito de alma y cuerpo; el hombre está formado por las dos sustancias que integran el universo entero. Por esta identidad, la transformación del hombre o superación de las limitaciones es necesariamente la transformación del universo. El sujeto del poema se mueve en un ambiente cósmico y las imágenes sustentan esa comunidad. En el breve prólogo, la alusión al mito de la creación del hombre se junta con el de la caída (creación = caída, identidad puesta de manifiesto en ¡Oh, este viejo y roto violín! otra vez) y así se nos sitúa en la existencia humana descrita en el Canto I.

Esa existencia se caracteriza con imágenes de oscuridad; negra y ronca voz, cántaro oscuro, perro negro, hollín, carbón, ceniza, ceguera, mástil de silencio y sombra dragón En la serie se unen los elementos objetivos -"polvo es el aire, polvo / de carbón apagado"- y los subjetivos -"y no vemos nada"-. En cualquier caso, la situación se describe como universal: "las esquinas del mundo, todas / las esquinas del mundo / están rotas por las cachavas de los ciegos".

Hay otra serie de imágenes que se integran con la anterior, componiendo un solo sistema. La central es la sima. Imaginativamente, precipicio, falta de apoyo y negrura coinciden. Incluso la luna, astro que en el poema preside ese conjunto, pertenece al sistema. Y más aún, lo negro se identifica redundantemente con el mal a través de los símbolos animales -perro, caballo y dragón-. Este mal recibe el nombre de "injusticia", concepto que tiene también un valor de símbolo (conceptual más que imaginativo, como se advierte).

Justicia puede ser el reparto de bienes, la desaparición del mendigo chino, como imagen sintética. Pero es

mucho más: es la representación de una malformación estructural, cósmica, como lo indican las imágenes portadoras y la síntesis inicial (creación = caída). La situación del hombre en el poema no se define por el componente moral, si no por el existencial, visto como la yuxtaposición de injusticia (aspecto objetivo-exterior) -también oscuridad- y enigma (aspecto subjetivo-interior) -también ceguera-. Y todo ello en un universo -¿real, aparentemente?- vacío de sentido, carente de una mirada superior y exterior.

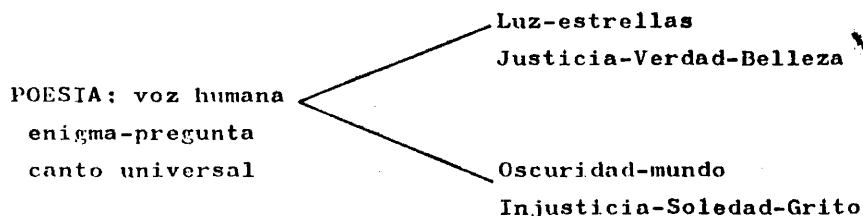
La caída de la estrella, la inclusión -como fusión- del mundo ideal forjado por el hombre en el cántaro oscuro, puede originar una nueva situación. Pero desde ahí no se ha resuelto la situación descrita. Al contrario, se pone plena mente de manifiesto. Las estrellas, entonces, son dictadoras contra las que el hombre se rebela.

En el Canto III el heroísmo humano es la subversión del mundo de tiniebla. Una vez desvelada la verdadera condición de la existencia, al esquema de la caída-sima-oscuridad corresponde una posibilidad doble: en relación con la caída, la ascensión y el vuelo; en relación con la oscuridad y el nacimiento del hombre, la transformación o segundo nacimiento. Las alas -objeto del vuelo y símbolo de la transformación- enlazan, en el nivel textual, ambos conjuntos. En el primero se describe el esfuerzo titánico (heroico) por "derribar la noche, echar las sombras". En el segundo, el sufrimiento pasivo de la transformación mística (por el fuego). El llanto, a la vez, baja y sube. El resultado de esta inversión de esquemas -dentro del componente vertical- es la inversión o ruptura definitiva de los signos de esclavitud, pasando por un momento de incertidumbre: el vértigo o suspensión de la última caída en el vacío.

Cabe advertir que los aspectos espaciales y temporales que están presentes apenas tienen valor representativo en el plano de una comprensión directa del texto. Son "categorías" simbólicas y no dimensiones de la realidad, simplemente

te. Aunque se mantiene la oposición arriba/abajo y antes/después, se refiere a realidades no espaciales y no temporales, a la situación humana según coordenadas míticas. La tensión distribuida en dos ejes, como en la cruz, se mantiene, pero ahora lo llamaríamos eje de la situación y eje de la transformación.

Permanece el puesto central de la poesía. En ella ocurre la asimilación o integración de lo subjetivo (interno) y objetivo (externo) por la adecuación de adjetivo y sustantivo: "negra, ronca es la voz del hombre". El siguiente esquema presenta esta realidad



Especialmente el "Epílogo" sitúa todo el poema -con un enlace verbal y de sentido con el final del canto III- en un nuevo marco simbólico: el todo del hombre se juega en la poesía con la alternativa entre la locura y la razón. El poema acaba cuando la razón vuelve a entrar en la vida... aunque queda como afirmación poética última la profesión de fe en una tierra mítica, que evoca a la vez luz y sueños, donde toda diferencia es, por tanto, superada (aniquilada), un mundo que sólo la poesía puede afirmar (donde la locura es la gracia).

Nos conviene observar, también, cómo un mismo esquema -en este caso el de la vuelta, ciclo o círculo- puede tener dos valores simbólicos contrapuestos. En el "Prólogo" y, consecuentemente, en el Canto III tiene cierto sentido de esclavitud, como atadura, con las imágenes del círculo, la rueda, el dragón, la laguna, el espejo. Mientras que antes, en este mismo canto, su sentido es la transformación como libertad, sucesión de momentos de un único proceso de

cambio, coincidencia de los opuestos que simboliza la rueda (como antes la cruz) y, por consiguiente, la totalidad. (Tendremos que recoger, ampliar y matizar luego esta observación).

2.- Interpretación poética de una nueva situación (1937-1942)

a.- Tres respuestas inmediatas.

Consideremos las piezas oratorias Good-bye, Panamá, La Insignia y El payaso de las bofetadas, de 1936, 1937 y 1938, respectivamente. Su nacimiento para una comunicación inmediata, oral, causa el aspecto explicativo, menos concentrado del texto, alivia la tensión poética de las imágenes y la sustituye por perífrasis más conceptuales. Estamos en un momento "espectacular" de León Felipe, casi propagandístico. Pero, aun con estas condiciones, apreciamos su verdadera y fundamental preocupación poética y la coherencia de este desenvolvimiento con la fase anterior, aun donde aparece más distante.

Con Good-bye, Panamá y La Insignia, se produce la inserción del mito poético en la historia. La estrella del poema anterior cae dentro del cántaro, en la máquina estropeada. El mito poético es la nueva creación del hombre: según Versos y oraciones II, por la superación de los males; según Drop a Star por la rebelión y el sufrimiento... Esta es la preocupación que sigue definiendo la última exigencia de los discursos desde su inmersión en los hechos revolucionarios españoles. Y así, éstos se proyectan hacia una significación muy amplia. Para organizar el universo textual, León Felipe escoge el concepto "justicia" de Drop a Star dicho, de forma negativa, "entuerto" en "Pie para el Niño de Vallecas...".

"Justicia" es una exigencia total y absoluta. Debía ser el punto de convergencia de los hombres revolucionarios, heroicos y verdaderos, la marca o emblema único de la

España esencial. El fracaso anunciado, denunciado en La Insignia reside en la muerte de la Justicia.

El mundo no es más que una madriguera de raposos
y la Justicia una flor que ya no prende en ninguna
latitud.¹⁸

La diferencia con Drop a Star está en que el mal objetivo, nombrado como injusticia, se ha unido a un grupo humano -una parte de los combatientes y de los cómplices, los raposos- y la justicia llama al otro grupo que tampoco la atiende y comprende. Este rasgo es importante, porque la llamada de La Insignia brota, precisamente, de esa soledad de muerte de la Justicia o la conciencia humana, que está en un bando, asesinada por los dos. Poéticamente, Justicia se define por el sistema de imágenes con que se relaciona, las centrales del poema: la sangre, la estrella, la muerte. Una "sola estrella de sangre" es el símbolo (estrella) y el destino (sangre). Y la muerte real, la irremediable y trágica, es la de la Justicia, identificada con España, vinculada al mito quijotesco. Finalmente, Justicia, como palabra se identifica con el acto mismo del poeta que emite su discurso: ella grita en la voz poética...

De todo el conjunto quiero destacar los aspectos siguientes: la diversidad de los sujetos, la descripción del mundo y las mediaciones entre mundo y sujeto (s). Finalmente, las estructuras fundamentales, organizadoras del mensaje.

Good-bye, Panamá y El payaso de las bofetadas están escritos en tercera persona. La Insignia, por el contrario, en primera, pero con una complejidad que conviene dilucidar. Ante todo, hay un sujeto poético, el que realiza la acción demandada y exigida, el hombre heroico, al cual se dirige el que escribe, el sujeto de la escritura, representado por el "yo". Así, el texto, gramaticalmente, se articula entre el "yo" y el "vosotros", y se distinguen, porque esa voz no es comprendida. Entonces el "vosotros" se escinde para dar

lugar a los héroes y a los cobardes. Cuando la unión de "yo" y "vosotros" se realiza, surge el inclusivo "nosotros" y cuando la identidad se da por sustitución, el "yo" lo abarca todo, no siendo ya el poeta, sino el mismo sujeto poético colectivo dotado de palabra:

Aquí,
yo sola. Sola,
con la justicia ahorcada.
Sola,
con el cadáver de la Justicia entre mis
manos.¹⁹

Hay también un "ellos", que corresponde a los que luchan en el otro bando y una descripción en tercera persona que contiene los momentos discursivos, generales, apodícticos:

La sangre del hombre
está hecha no sólo para mover su corazón
sino para llenar los ríos de la Tierra,
las venas de la Tierra
y mover el corazón del mundo.²⁰

Aquí es donde encontramos el sujeto más general, el que abarca todas las diferencias de personas señaladas: el hombre. Pero el uso explicado de las personas sugiere las siguientes consideraciones:

- carácter apelativo, de exhortación directa, del poema.
- tensión y dramatismo del texto, establecido sobre la polémica abierta con el tú/vosotros.
- separación del sujeto poético y del sujeto de la escritura, aunque hay un término más general, neutralizado, diríamos; el yo sujeto de la escritura domina el texto.
- los distintos sujetos existen en el texto, para el poeta, según los diferentes niveles de realidad en que ya se encuentran o según su decisión respecto de esa realidad -es decir, a la Justicia-: el "yo" que toma su voz, el "vosotros" héroes que la defienden, el "vosotros" cobardes, el "ellos".

El sujeto poético es el héroe que realiza el valor fundamental de la existencia y, de esta manera, llega a ser hombre; insistamos, de nuevo, que en estas páginas se ha encontrado la circunstancia donde esto ocurre. El mito ha encontrado tierra de historia²¹.

Todo el esfuerzo del mundo ha sido insuficiente todavía para crear un solo hombre ... Los hombres se hacen en esos laboratorios de angustia y de heroicidad que ahora están funcionando muy bien en España...²²

El mundo está descrito con menos imágenes, pero con los mismos conceptos que en Drop a Star. En efecto, la imagen más característica del canto I, la tiniebla y la si-ma, no aparece aquí. Ocupan su lugar, sin embargo, otras equivalentes: la pluralidad, el laberinto y el caos. Lo que hay, dicho de forma más conceptual, es una conjunción de desorden y degradación. La diferencia entre ese ser social y su deber ser la salva inicialmente la poesía (el poeta es el que denuncia), pudiendo aparecer en ella ese "deber ser" como la realidad verdadera; y por la misma razón la poesía -voz- representa la unidad (de la historia, del tiempo, de la realidad) frente a la pluralidad parcial, confusa, caótica.

Si el mito se ha sumergido en las circunstancias históricas, llenándose de circunstancialidad, en modo alguno se disuelve en ella; la poesía sigue fundándose en interpretaciones y sistemas míticos de referencia. Por ejemplo, la existencia, en ese mundo tremendo de la guerra, es tá marcada por un destino, una fuerza extraña e independiente, de nuevo designada como el viento, "el viento dramático de los grandes destinos". De ahí surge el último grito: "¡Vamos a la muerte!"²³ También el espacio y el tiempo, a pesar de las menciones geográficas reales, son determinaciones con función de organización del mensaje y distintos valores (ideológicos): frente-retaguardia; un bando y otro bando; arriba y abajo... Y también: pasado-

porvenir ... futuro último. El nuevo orden sólo se puede representar con valores o acciones míticas como la vuelta al origen del mundo, el nuevo comienzo (Good-bye, Panamá), la inauguración de un tiempo auroral y otro ciclo de la existencia (La Insignia).

La actitud heroica sigue definiéndose por los mismos esquemas: si en Versos y oraciones..., II los grados de ser, la escala de la realidad, se construía en tres pel daños -bacía, yelmo, halo-, ahora se expresa, de forma que nos parece perfectamente equivalente, como doméstico, histórico, épico. Si en Drop a Star el heroísmo del canto III representaba una tensión hacia adelante y un ascenso, también aquí están presentes ambas dimensiones, como movimiento hacia la luz, hacia "alturas solitarias / ... / donde se oye sin descanso la voz milenaria / de los vientos, / del agua / y de la arcilla"; "y abajo queda el mundo irrespnable de los raposos y de los que pactan con los raposos".²⁴ La relación entre la realidad degradada, asesina, y el sujeto poético es la rebeldía de éste -la revolución- y el sufrimiento, su destino en la muerte²⁵.

En resumen, los dos esquemas donde se insertan y relacionan los distintos aspectos, son el avance ascensional del heroísmo y la antítesis polémica. El primero articula los extremos del sujeto y el mundo. Su variante (procedente de una distinta simbólica) es la de la compra-venta, que tomará un puesto preeminente en obras posteriores. La antítesis polémica es la estructura de relación de los sujetos, del "yo" con el "vosotros", y, tangencialmente, con "ellos". Ambas estructuras tienen una relación complementaria: la acción heroica positiva es el anverso de la negación polémica de lo opuesto, de la "injusticia", y la palabra polémica expresa la acción heroica, hasta que palabra y acción sea ya una unidad. Lo cual nos remite a la obra siguiente.

Porque el mito se impregnó de circunstancia, la historia se elevó, definitivamente, a mito. De este modo, el ser histórico se inscribe como ser poético y la poesía de León Felipe, radicada en valores simbólicos cada vez más explícitos, sigue siendo poesía auténtica con las "impurezas", improvisaciones e ímpetus momentáneos. La des-temporalización de la historia y su entrada en un orden mítico estaba ya anunciada en la escala doméstico-histórico-épico, en la muerte del sujeto específico, portador o agente de la historia, el español, en favor del protagonismo del género ("el hombre"), y en la adjetivación y concepto de la historia contenidos en estos versos:

Aquí, aquí,
 ante la Historia,
 ante la Historia grande
 (la otra,
 la que vuestro orgullo de gusanos enseña a
 los niños de las escuelas
 no es más que un registro de mentiras
 y un índice de crímenes y vanidades).
 Aquí, aquí,
 bajo la luz de las estrellas,
 sobre la tierra eterna y prístina del mundo
 y en la presencia misma de Dios.
 Aquí, aquí. Aquí
 quiero decir ahora mi última palabra.²⁶

Cristaliza la interpretación mítica de la historia en El payaso de las bofetadas, donde se advierte que las revoluciones no se hacen sólo contra las dictaduras humanas, sino contra la dictadura de las estrellas y no para resolver un problema social, sino el problema humano. Es también en esta obra donde la Justicia, como término clave del momento, logra su mayor declaración, aunque siempre conceptualmente imprecisa y rodeada de silencios tácitos. Recordando lo dicho, podemos añadir que León Felipe lo adjetiva como platónico²⁷, a nuestro entender, una imagen primordial y subsistente, que eleva al hombre hacia sí como causa ejemplar y universal, a lo cual se agrega cierto carácter de principio religioso por la expresión "evangelio de justicia". Justicia es también amor²⁸, lo cual nos remite a un principio ge

nerador y organizador del mundo, que ahora está roto, punto de confluencia de concepciones religiosas, filosóficas y poéticas. Creemos que "Justicia" (y sus sinónimos literarios) adquiere cuerpo literario y cultural en Don Quijote, la mayor y más importante figura-símbolo en medio del silencio cómplice con que el poeta ha rodeado su grito.

En este texto alcanzan su plena y permanente dimensión las tres figuras de Edipo, Don Quijote y Cristo. Dejando para otra ocasión la tercera, víctima representativa, las otras dos nos ofrecen la síntesis de mundos ya conocidos parcialmente. Alrededor de Edipo vuelven a surgir las imágenes del silencio, la soledad, el túnel (la noria) y, en resumen, de la oscuridad reforzada por la sima o abismo sin fondo, con la mención de la caída: es el componente trágico de la existencia, enlazado con la pregunta esencial por el ser del hombre. Don Quijote centra la dimensión heroica como detentador de la fuerza poética (no interroga, afirma transformando) o fuego organizador (la poesía es fuerza y fuego. Se insinúan ya los dos aspectos seleccionados por León Felipe para su reivindicación del mito de Prometeo más adelante: la rebeldía y el fuego organizador). Y este poder aparece como locura. Comienza aquí la paradoja fundamental de este personaje que el poeta interpreta, para salvar la contradicción, con las categorías del tiempo (Don Quijote es portador del mañana en el hoy) y de la fantasía (su sueño es creador de la historia), los dos grandes vectores de su poesía. Consiguientemente, con Don Quijote aparece el esquema ascensional y de elevación, opuesto a la caída trágica de Edipo y contrario a la degradación de la realidad impuesta por los hombres falsos y mentirosos (aspectos mítico y ético de la figura).

Cristo -esto sí podemos decirlo aquí ahora- aparece en el poema "Oferta", cambio, contrato, compra-venta de la luz por la sangre. El tema lo desarrollamos a propósito de la obra siguiente. Añadamos que el hombre verdadero, en las

circunstancias presentes, sería la síntesis de Edipo y de Don Quijote: pero siendo uno destruido y el otro loco, y ambos separados, ese hombre ni siquiera existe.

En este universo de imágenes, las figuras literarias mencionadas son todavía portadoras de nuevos valores simbólicos a través de los esquemas a que remiten: el mundo como representación y la función simbólica de la literatura. Ambos están, explícita y consecuentemente, expresados por el poeta en el texto.

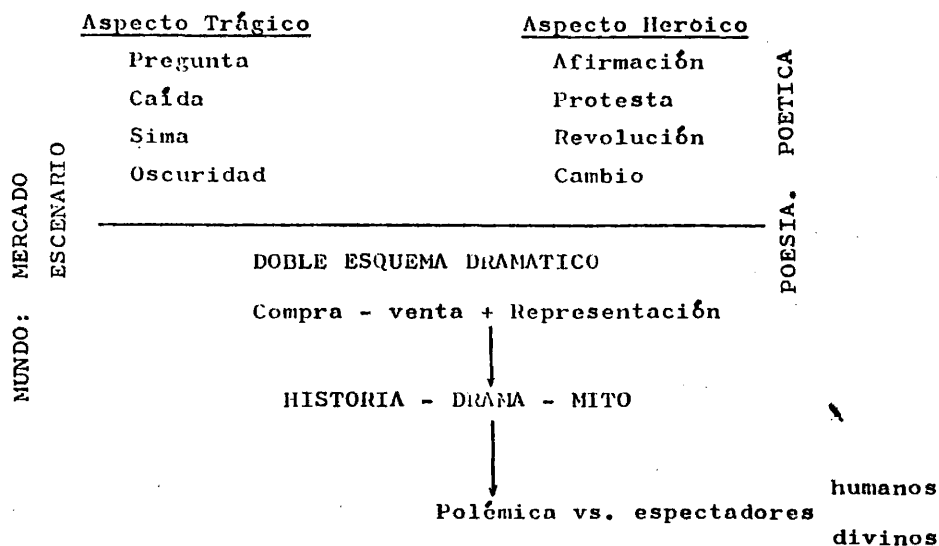
Edipo y Don Quijote son, para León Felipe, personajes dramáticos. Y nos parece que en este mismo conjunto hay que pensar el cambio de la sangre por la luz, como sustitución del par: demanda-exigencia / respuesta-(silencio) que se describe en el mito de Edipo, y cuya estructura de enfrentamiento-intercambio con los poderes divinos convierte el hecho en un juego también dramático. En esta concepción, el mundo queda descrito como un escenario, mejor, como una pista de circo, pues la tragedia de Don Quijote (siguiendo la inversión paradójica) se representa como farsa²⁹. El héroe resume, en su figura y su destino, el de un pueblo o una nación. El es el "hijo" de la patria y, a la vez, su auténtico creador al cumplir su destino, al tomar su papel de representante, en lugar de... Don Quijote es el héroe del drama histórico, como Edipo puede serlo del drama cósmico, dos facetas de la representación frente a la humanidad y frente a la divinidad³⁰.

Si este sujeto poético (único o diverso) es el héroe dramático, el poeta, sujeto de la escritura, es una voz polémica. La antítesis-enfrentamiento del poema anterior es otro de los esquemas dominantes, adherido al dramático. El poeta ataca a los tramposos, a los mercaderes, a los seres inauténticos, a Inglaterra, a todos los que se sitúan como espectadores del drama que él describe. De este modo se coloca, a su vez, más allá del mundo-escenario y de su representación, pudiendo conocer y describir

cómo funciona la estructura dramática en otro nivel: el de la relación establecida entre el autor y el personaje, el hombre y Dios, relación que culmina la concepción dramática de la existencia, al incluir al autor-creador como personaje enfrentado a sus personajes³¹. Y, a su vez, el hombre es suplantado por el personaje porque éste se convierte en el ser más real, el auténtico creador y poeta. Cuando leemos que "la Historia la compone el sueño de los hombres", vemos citados a continuación cuatro personajes literarios. Porque ellos son los sueños -semilla de la historia- hechos realidad.

Los sueños son también la materia de la poesía y, dicho de otro modo, el poder que permite la metáfora. Con esto entramos en el segundo gran esquema de este libro, la simbolización de la literatura. La poesía se centra en la metáfora (y no desde una perspectiva lingüística formal, si no de contenido semántico) y ésta se concibe como el término medio de la ecuación realidad-ficción: la transfiguración metafórica es signo de la transformación social y cósmica. La acción de Don Quijote dando nuevo nombre a las cosas (metáfora) anuncia (produciéndola) la nueva realidad de esas cosas. Todavía hemos de decir "anuncia"; más adelante quitaremos el paréntesis y quizás podamos decir "transforma". El poder de cambiar la realidad es el poder poético, por donde aquel lugar central de la poesía que advertíamos en libros anteriores se nos ha ahondado y hecho impulso. Conocer poéticamente es crear. También por esto la poesía auténtica es siempre una, abarcando desde lo más profundo de la tierra hasta lo más alto del cielo, desde el remoto pasado hasta el futuro... y la realidad literaria de Don Quijote penetra y actúa en la realidad histórica del poeta, dando origen, en el texto a una escena compleja, donde se representa esa interdependencia literatura-realidad creadora de nueva literatura: los hombres y los dioses riéndose de Don Quijote, payaso³².

EXISTENCIA

b.- El nuevo horizonte

Este libro -Español del éxodo y del llanto- se nos aparece como una agrupación de distintos fragmentos, poemas extensos divididos, a su vez, en otros menores. Y todos ellos precedidos de unas palabras en prosa, retrospectión biográfica y justificación poética. No podemos considerar la obra como una unidad compositiva, pero hemos de admitir su cohesión temática y su común tono poético. La unidad y fundamento que parece animar esos textos está -sobre todo- en una pretensión necesaria: restaurar un universo de sentido del modo más completo y complejo posible. "Y ésta es mi angustia ahora: ¿Dónde coloco yo mis sueños y mi llanto para que aparezcan con sentido, sean los signos de un lenguaje y formen un poema inteligible y armonioso?" De algún modo, Español.... es el certificado de defunción de la realidad española, histórica y poética, que había sustentado el orden de valores y los compromisos literarios de León Felipe. Escrito "Está

muerta, ¡miradla!", el poeta puede buscar en un horizonte más amplio, universal, la restauración de su universo. Su logro solamente parcial dará al libro el aspecto desgarrado, trágico, roto que tan bien corresponde al tema, al momento y a la actitud apasionada de León Felipe: "Vivimos en un mundo que se deshace y donde todo empeño por construir es vano... Ahora la forma y la estructura se desmoronan y el polvo reclama su libertad y autonomía. Nadie puede organizar nada".³³

Aceptando, pues, la síntesis poética a posteriori que representa el libro, (síntesis, sin embargo, en absoluto arbitraria ni artificiosa), podemos descubrir una cierta organización de sus imágenes y de la cosmovisión poética del momento. La distribución que hemos hecho es la siguiente: símbolos de la situación y símbolos de la esperanza; unión de ambos y símbolos vinculantes; sistemas complejos. Dejamos de lado otros aspectos como son el carácter desgarrado o patético, la resonancia emotiva de todo este mundo, expresada en fórmulas estilísticas de gran violencia, con sus recursos habituales: imprecaciones, interrogaciones, suspensiones, repeticiones, etc. Y, como advertencia general para lo que sigue, añadamos que las imágenes no son ya propias de la existencia individual, sino de la existencia colectiva, tanto en su aspecto específico (el pueblo) como genérico (la humanidad).

1.- imágenes de la situación. El polvo (Drop a Star: "polvo es el aire, polvo / de carbón apagado") se impone como el portador privilegiado de la situación por sus aspectos de esterilidad, dispersión, sequedad. El polvo es el elemento inerte, infecundo de la tierra. El polvo es la síntesis de todo aquello que ya no es: "de una casa sin muros, / de una tribu sin sangre, / de unas cuencas sin lágrimas, / de unos surcos sin agua...".³⁴ Todo el primer poema de "El Hacha" es esta descripción. Pero el polvo, como resultado, está vinculado al hacha como instrumento. Sus caracteres: antigua, indestructible, destructora. "Es un instrumento

aislado, mítico, vengativo... personalizado e impersonal. Su irracionalidad está producida por el enloquecimiento. La nación entera es el hacha. Con este instrumento cortante, emblema de la separación implacable, no hay posible compromiso ni cabe inversión en su mecanismo. Como ya ocurría, destrucción y repetición mecánica van unidos en esta poesía de León Felipe³⁵. En un momento -poema III- el poeta adivina una mayor complejidad en esta situación: la libertad imposible, atrapada por una imagen de lazo y otra de destrucción (extremo de la separación y distinción). Y ambos conjuntos se identifican: "el desierto es también un calabozo". La confusión que rodea al sujeto y la separación mortal se unen como aspectos de la situación total, de la desolación del exilio.

Frente al polvo, como el otro componente, está el llanto. Si el primero es la particularidad llevada hasta el átomo, el segundo es el aglutinador, portador de universalidad, expresión del dolor del hombre y de la tragedia del mundo. Sus imágenes son las lágrimas, el mar (símbolo muy utilizado) y otro elemento que se corresponde con él, la sangre. La isotopía lágrimas-sangre aparece fundada en una equivalencia de origen, puesto que ambos son los líquidos profundos de la vida, aceptando frecuentemente valores ambiguos y aun contradictorios. Y ambos tienen la misma función en el sistema poético: servir de monedas para la transacción, representar la vida que se entrega en sacrificio por el valor supremo, la luz, siendo así fecunda.

Recordemos que la antífrasis, la inversión de los gestos y las acciones, es siempre posible en el sistema de León Felipe. Aquí, la risa puede significar la expresión del máximo dolor y convertirse en lágrimas y, a su vez, éstas volverse en risa estéril y, cómo no, mecánica, lazo, trampa... (lo cual viene ya desde Drop a Star).

Entre los dos sistemas de imágenes contrarias se introduce otra neutralizada, de algún modo síntesis, puente entre la destrucción y separación (estructura heroica de la imaginación) y la sustancia vital y profunda (estructura mística): es el barro, porque se forma de la unión del polvo y el agua, es fértil (y es la materia del hombre, el hombre mismo), puede organizarse. Cabe otra relación de llanto y polvo por la mediación temporal: hoy polvo-mañana llanto. Pero esto está en la dialéctica de los momentos de la historia humana. Avancemos que también la Poesía tiene, de algún modo, su puesto aquí ya que sus materiales son llanto y polvo: es la conciencia, que no sólo recoge y refleja, sino avanza y anticipa escapando de la mera situación³⁶. Y aquí vendría aquella definición que el poeta arrastra desde 1957: "mía es la voz antigua de la tierra".

Otro sistema de explicar la situación, desde el punto de la historia inmediata pasada, es el que denominamos de la atadura mortal. Ya lo hemos descrito, nos es familiar y reproduce imágenes habituales: los mecanismos circulares como rueda, noria, molinillo, junto a la charca (aguas estancadas frente a los ríos del llanto); los mecanismos de prisión, como cadenas. Insistamos en la importancia que va tomando el mecanismo. La destrucción, la muerte se afincan en la falsa impresión de vida de su movimiento, idéntico y repetido³⁷. Por ello la historia, en su vertiente negativa, se concibe como un mecanismo de luz y de sombras³⁸, y la vida, en general, cabe en las imágenes opuestas, alternativas, de la devanadera y la honda.

2.- Imágenes de la esperanza. La primera de ellas es la luz. Naturalmente, se opone a las tinieblas. Pero está relacionada con el llanto y las lágrimas por esquemas de transformación. Se dice: "Toda la luz de la tierra / la verá el hombre / por la ventana de una lágrima".³⁹ Este esquema actúa por medio del Verbo, segunda imagen de este conjunto: "Porque aún no ha dicho el Verbo: / Que el llanto se haga luz. /

¿Lo dirá? / Lo dirá, porque, si no, / ¿para qué sirve el mar?"⁴⁰. El Verbo es la pregunta y la esperanza de respuesta: es la palabra que actúa como "la conciencia del llanto", porque el Verbo medió en el origen del hombre (del barro al llanto) y mediará en su final (del llanto a la luz). Y ahí la función central y universal de la poesía. Es indudable la filiación de la palabra Verbo en los Evangelios y, consiguientemente, su valor genérico trascendente, como el símbolo de la Luz. Ambos completan el reverso de la visión general de León Felipe para hacer verdadera su afirmación: "porque yo no soy el que canta la destrucción / sino la esperanza".⁴¹

Estas imágenes de la esperanza actúan quebrantando la estructura de enclaustramiento y de atadura que volveremos a mencionar: el Verbo es una piqueta que cava y horada la sombra, la luz es la chispa que salta del mecanismo de la vida, como la piedra se desprende de la honda: "nuestra vida es una honda, no una devanadera". Tiene un vector de libertad, de proyección y de novedad. Esto sólo se puede expresar adecuadamente mediante un sistema de símbolos ya que, precisamente, al apuntar a lo desconocido, el símbolo es una función de la esperanza.

Equivalente de la poesía, donde se incorporan la luz y la palabra, es la imagen de los sueños, que ya apareció en el libro anterior. Los sueños del presente son las creaciones del mañana. Por ello, la poesía no se cierra en la síntesis de polvo y llanto, sino que se hace también con sueños y llanto (lo que supone otro modo de expresar la apertura inconcreta). Como tendremos ocasión de explicar la imagen, baste ahora este apunte.

3.- Unión de ambos sistemas y símbolos vinculantes.

Tratamos de explicar que las correlaciones del polvo y el llanto, el hacha y el barro, con la luz, el Verbo y los sueños están articuladas por ciertos esquemas que generan imágenes o se sirven de ellas. Son los ya advertidos:

la tragedia, la transacción y la poesía. Ahora bien, aquí, aunque se mencionen, están muy poco desarrollados. Los exremos permanecen de alguna manera independientes, aunque se postula este sistema mediador de transformaciones. ¿Qué ocurre? Que el efecto poético del libro es el de la tragedia, el de la destrucción que imponen "Está muerta, ¡miradla!" y "El Hacha", la disgregación y la aún muy relativa consecución de nuevos sistemas simbólicos de integración personal y social. Es, de hecho, el efecto pertinente del momento. Desde la desgracia se pide o se reclama el bien... no se afirma el acceso a él. (Puede observarse que este caso es en cierto modo semejante a El Ciervo, y véase lo que decimos allí respecto a la diferencia con Cuatro poemas...)

4.- Sistemas complejos.

En ellos reside, justamente, el logro de esos sistemas que ordenan el caos vivido y permiten restaurar un principio de orden, aunque no sea más que por la expresión del mal y el reconocimiento de las situaciones. Podemos llamarlo el sistema de la libertad indecisa, posiblemente el más característico del libro. El esquema que lo sustenta es el de la muerte de lo particular (continente) para que viva lo genérico (contenido): es un esquema de sacrificio para una mutación que se reconoce cuando ya ha ocurrido y que todavía no alcanzó su final. Podemos, sin más, verlo resumido en un poema:

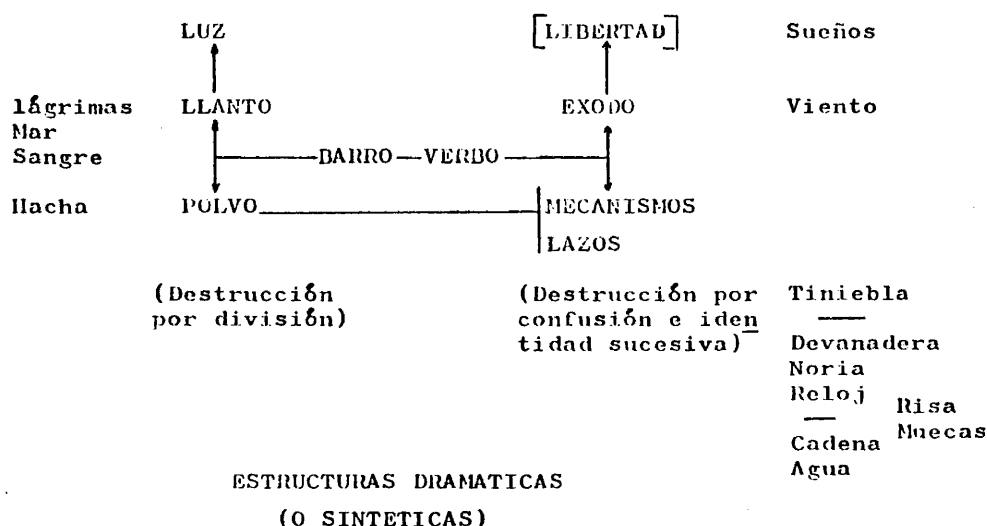
Español del éxodo de ayer
y español del éxodo de hoy:
te salvarás como hombre,
pero no como español.
No tienes patria, ni tribu. Si puedes,
hunde tus raíces y tus sueños
en la lluvia ecuménica del sol.
Y yérquete... ¡Yérquete!
Que tal vez el hombre de este tiempo...
es el hombre movable de la luz,
del éxodo y del viento.⁴²

Una sola interpretación -una misma palabra- recubre, en los dos primeros versos, los procesos históricos diferentes de la emigración y el exilio. (¿Quizás de la Conquista y el exilio?) A partir de ahí, los dos versos siguientes expresan esa realidad fundamental de la muerte del español para que nazca el hombre. Dicho de forma inversa: "se ha muerto un pueblo, pero el hombre / no se ha muerto".⁴³ Esa muerte le confiere la universalidad, representada por su dispersión geográfica y su baño en la luz solar, de modo que el poema puede concluir con la recuperación de un espacio para la vida y para la novedad, con la imagen de la luz (ya mencionada) y dos que son equivalentes: el éxodo y el viento. El hombre movable es el opuesto al detenido por el mecanismo y la cadena. Pero su libertad está aún por construir y crear... es un espacio indeciso marcado por el "tal vez". No ha alcanzado todavía la imagen del Viento -como símbolo de la fuerza, del destino, del lugar intermedio y, sobre todo, del movimiento- el desarrollo que le aguarda⁴⁴. Pero aparece ya, aunque su sitio, en este libro, lo ocupe el éxodo, perfecto y digno equivalente, cargado de reminiscencias culturales del mundo de la Biblia.

Dos observaciones nos parecen pertinentes para cerrar esta explicación. La primera, que las dos imágenes más perdurables en el ánimo y las que, posiblemente, caracterizan mejor este libro en su individualidad, son las del hacha y el éxodo. Ambas pertenecen casi exclusivamente a Español... Son las nuevas figuras de una realidad imaginaria que se forma, se transforma continuamente y mantiene su identidad a través de múltiples fisonomías. Pero reconozcamos también que la tríada Viento-llanto-Luz será la que tomará un puesto destacado y organizará un número considerable de poemas en diversas combinaciones. Eso será, aún no es. La segunda observación es que tales imágenes aparecen impregnadas de unas connotaciones que aluden

a conceptos existenciales y éticos que ya hemos utilizado, como son los pares engaño/verdad, injusticia/justicia, inautenticidad/autenticidad....⁴⁵

El esquema siguiente nos puede ayudar a resumir lo dicho, dándonos un esquema del entremado imaginario más definido del libro



3.- (Re)interpretación del Universo. (1945-1958)

Ganarás la luz se nos aparece como una doble pretensión de síntesis: la extensiva, de la obra literaria total, y la organizativa, del conjunto del sistema poético, de la cosmovisión. Así lo manifiesta el mismo León Felipe en el "Epílogo":

En este libro hay versos más antiguos y palabras recientes y dichas en otro lugar, moviéndose, transformándose, corriendo ahora como los ríos a la mar en busca de otra estructura, de otro sitio y de otra rima de más amplitud y más sentido. Todos mis poemas anteriores, mis oraciones y mis blasfemias, Drop a Star, La Insignia, El Hacha, El Español del Exodo y del Llanto, y todos los que vienen después... Llamadme Republicano, El Ciervo,

etc. ... deben desembocar aquí naturalmente ... 46

En efecto, una de las observaciones generales y preliminares que cabe hacer es que en esta obra encontramos un conjunto complejo y abigarrado, lleno de citas de otros libros, de largos fragmentos enteros de Drop a Star y de El Payaso...., por ejemplo, y el más amplio compendio de imágenes de toda su obra. Pero el poeta sigue. Y en esta continuación señalamos el aspecto de estructura, de ordenación de todos los elementos según el orden y disposición que venimos observando. El poeta sigue:

... y organizarse solos en una forma sencilla, en una línea casi procesional, en una sucesión de aventuras a las que tan aficionado fue siempre uno de los dos lados, el más simple, el más cervantino, \ del espíritu español.⁴⁷

El criterio de unidad de esta síntesis que ordena, con sentido relativamente nuevo, el sistema, es la relación del subtítulo: "biografía, poesía y destino" o, dicho de otro modo, la conjunción de sistemas colectivos y personales en el sujeto poético más complejo y, a la vez, más universal de su poesía. En los términos mismos de León Felipe, este conjunto, sintético y organizado, es "una autobiografía poemática, una antología biográfica. La vida poética del hombre".⁴⁸

Todo el fragmento de donde sacamos esta cita puede servir para abarcar la pretensión y el logro del libro, puesto que es una condensación de los principales sistemas simbólicos de referencia. El párrafo lleva como título "Resumen" y en verdad lo es. En la exposición siguiente tenemos en cuenta esas líneas.

Primeramente, nos interesa establecer la compleja identidad del sujeto poético, el yo que vuelve a dominar, de principio a fin, el libro, repitiendo la pregunta clave de Drop a Star: "¿Quién soy yo?" Observemos que puede ser expresado por la primera persona del singular o del plural:

"Si se abriese ahora, de improviso, la puerta y alguien se adelantase a preguntarme quién soy yo, no sabría decir cómo me llamo ... " "Y cuando ya estamos rendidos de caminar y el día va a quebrarse, gritamos enloquecidos y angustiados, para no perdernos en la sombra: ¿quién soy yo?"⁴⁹

El sujeto poético es, a la vez e indisolublemente, personal y colectivo. Pero esto aún no es suficiente. Porque, en realidad, en esta obra, ese sujeto -aún no constituido, mero proyecto- vive en tres dimensiones, separadas por la provisionalidad de los tiempos. El yo de Ganarás la luz incluye una dimensión personal y subjetiva, encontrada de nuevo aquí, que confiere densidad al libro y hondura; también una dimensión colectiva de raza, nación o especie. La muerte del español no se ha consumado y sigue pudiendo definirse por ese rasgo de origen que, sin embargo, en toda la historia, apunta a una superación de la línea que va de lo español a la hispanidad, de España a América. Y, así, surge el tercer nivel, el aspecto genérico o universal, el hombre que busca su nombre, que se identifica por (y con) la serie de mitos y héroes que pueden servirle de réplica. En estas tres dimensiones vive el hombre según este libro de León Felipe, todo hombre, él mismo. Según el texto de "Resumen":

La vida poética del hombre. No es mi vida, pero sí se apoya en mi experiencia. Es la vida de un poeta cualquiera que nació en España, pero que pudo haber nacido en otra parte del globo...

Lo español es lo específico, pero no lo permanente. Hoy cuenta todavía, y es necesario consignarlo. Mañana el género habrá devorado a la especie. A este género le he apodado buscando un nombre, pero no lo he encontrado.⁵⁰

Este sujeto está también tejido de tiempo: hoy/mañana, aún-todavía son expresiones frecuentes y necesarias. En él confluyen las dimensiones de una temporalidad fijada según coordenadas míticas, y las dimensiones de objetividad y subjetividad, como el ser y la conciencia de ser, el

enigma personal y el misterio cósmico. Hablamos de esta síntesis en la exposición de Drop a Star como uno de los rasgos nuevos y decisivos del poema, poniendo como ejemplo el par ceguera-oscuridad. El enigma del hombre (expresado por la pregunta de la identidad) desvela el misterio del universo y por ello, aquí también, con nuevos símbolos, la maduración o constitución del sujeto supone, arrastra la transformación del sistema cósmico.

De este modo, la dimensión del final, el término, impone la novedad del libro en la dirección del mito. Lo primordial aquí es la realidad futura y absoluta, el destino como plenitud humana y cósmica. En función de este final apocalíptico, atraído por él, se constituye todo el sistema simbólico del libro. Lo cual es congruente con el título, donde la Luz es precisamente el elemento escogido para manifestar esa consumación del mito en la constitución del hombre, mito nacido con Drop a Star y mediado en su paso por la circunstancia histórica⁵¹. Puesto en un esquema simple, el conjunto del libro vendría a resumirse así:



[TU]

GANARAS

LA LUZ

Antes de presentar los símbolos de estos distintos conjuntos, advirtamos que algunas imágenes caben en dos de ellos, al menos; que hay expresiones complementarias, así infierno y fuego o el pequeño universo del agua que sirve como expresión del misterio y como mediación. Por lo cual

pueden quedar previamente establecidas dos consecuencias: el semantismo plural de los símbolos con su capacidad realizada de significar en varias direcciones, y las implicaciones de los distintos aspectos al coincidir en un símbolo: si el agua expresa tanto la esclavitud del hombre como sus lágrimas, no podemos dejar de considerar que esa esclavitud, convertida en congoja y sufrimiento, es la que puede conseguir la luz. Será importante, pues, el elemento y el proceso.

El rasgo común de todas las aproximaciones a la descripción del hombre (sujeto) es la complejidad o, de otro modo, la mezcla. Tres aspectos coinciden en este texto:

Soy la sombra,
el habitante de la sombra
y el soldado que lucha con la sombra⁵²

Como son tres los de este otro poema:

Yo soy el navegante y el camino,
el barco y el agua...
y el último puerto de la ruta.⁵³

Situación exterior (sombra o mar) y ser del hombre (barco o habitante) coinciden en el ser complejo del hombre. El cual puede también definirse así: "Mi yo está formado de un barro antiguo, de un pulso urgente y de un resplandor lejano", donde la adjetivación temporaliza en pasado, presente y futuro la constitución de sustancia, conciencia y esperanza. Lo que parece fundamental de todos estos conjuntos correspondientes es que el hombre sea, a la vez universo, parte o síntesis del universo, y conciencia⁵⁴.

También como poeta se define de un modo complejo. Puede ser negativamente rechazando la identidad del filósofo, del dialéctico y del historiador... La identidad positiva que reclama es la del vacío, el hueco capaz de resonar por otra fuerza: el poeta es "el embudo-y-el-Viento"

(junto y con guiones)⁵⁵. Tal compleja situación se refleja poéticamente en una parte del "bestiario" y en la galería de figuras míticas y legendarias.

El bestiario tiene como motivo común lo mezclado y mestizo. Los animales dominantes son reptiles y anfibios: el lagarto o iguana, el gusano, el sapo... Todos ellos recogen las significaciones del sueño, la locura, la borrachera, imágenes de obras anteriores que se continúan en esta nueva y acertada figura animal. A su vez, y como elemento redundante, se explicita el espacio vital y otros que podríamos caracterizar como espacios irreales: el crepúsculo, la distancia entre la imagen y el espejo, la línea que separa la sombra de la luz, la zona húmeda y seca donde habita el sapo... Son espacios dudosos, mestizos también, oníricos.

El otro símbolo del hombre es el caballo que salta los obstáculos, la poderosa fuerza ciega -no tiene memoria- que supera una y otra vez (alusión al ciclo y la repetición fonéticamente simbolizada por la paronomasia: "de tumbó en tumba") el salto que es la muerte. El hombre es un destino ciego. Evidentemente, lagarto y caballo pertenecen a distintos sistemas simbólicos y aluden a realidades distintas.

La galería de figuras está compuesta por Edipo, Jonás, Prometeo, Job, Walt Whitman y Cristo. Cada uno de ellos resume uno o varios aspectos del hombre y del poeta y, a su vez, se vincula a uno de los símbolos generales, incluso como portador (caso de Prometeo) o mitema del conjunto. Por ejemplo, Jonás con la tierra (Viento) y el agua, Job con la sombra, la tierra y el grito, Prometeo con el fuego y el sacrificio. Notemos, de paso, que estas figuras, como héroes de unos relatos, permiten la introducción del elemento narrativo en el libro, como es el caso de Edipo, de Jonás y también de Prometeo. Las figuras son modelos para la identidad, personificaciones de fuerzas, protagonis-

tas de historias que, en cuanto mitos, alcanzan el presente del poeta. Cada uno tiene capacidad de representación según se le evoca: el profeta inmaduro, objeto de la coacción, el rebelde sufriente, la víctima del daño y generador de la protesta, el poeta... Cristo es un símbolo colectivo (y mediador) avanzado a todos los demás hombres: "el sudario de un dios / fue el pañal de los hombres". Y sigue:

Cristo es ya la tribu.
Vamos sobre sus mismas lágrimas.
Por estas viejas aguas
navegaré en mi barca hasta llegar a Dios.⁵⁶

La organización textual de Ganarás la luz nos impone la necesidad de considerar el binomio utopía/realidad como un sistema doble de símbolos, de alguna manera correlativos, dependientes. Los símbolos de la realidad del mundo son las negaciones parciales de los símbolos de la realidad absoluta. En los primeros encontramos algunos habituales ya, otros mejor implantados; los segundos -más escasos en número- forman un solo sistema de varios componentes.

Los sistemas complejos que definen la realidad -cruzados y entrecruzados continuamente- podrían reunirse en tres grupos:

símbolos del agua: el mar, la sangre, los espejos y el dragón. (con especial insistencia en los dos primeros)

símbolos de la tierra: la oscuridad y la noche, la cueva, el vientre, la matriz, la semilla, el muro, el abismo, la clausura.

símbolos de la voz: silencio (grito, blasfemia, aullido) torbellino.

El símbolo nuevo que, de algún modo, recoge valores de todos los grupos y constituye la imagen más compleja, es el Infierno. El Infierno existe porque es el mundo. Toda la realidad puede recibir, en conjunto, ese nombre.

Por ello el infierno es, a la vez, expresión de la situación del hombre y medio para su salvación⁵⁷. A esta imagen podríamos añadirle la de la encrucijada. Como se aprecia, infierno no hace referencia inmediata y necesaria a fuego; en ocasiones, sí, pero también a llanto, oscuridad, sima...

Si queremos ver crecer la poesía de León Felipe de la imagen al símbolo, de la imagen aislada al sistema, tenemos el ejemplo del agua y el mar. Recordemos que aparece por vez primera, en el libro II de Versos y oraciones.... en los poemas "Canción marinera" y "Elegía". Se prolonga, por la mención del marinero en Drop a Star, sin mayor desarrollo que la descripción del mundo como un barco varado y de la razón volviendo a la vida en su barquilla. Son imágenes sin auténtico valor simbólico, aunque estén enlazadas en un sistema organizado, significativo en su totalidad. Pero es curioso que la mención del mar, de las lágrimas y de la charca no estén relacionadas en absoluto. Son todavía elementos dispersos. En Español del Exodo y del llanto, éste toma ya un lugar preeminente y se hace mar⁵⁸. Ahora los dos sistemas se funden y las lágrimas son amargas y navegables y los llantos, ríos hacia la mar, depósito de las lágrimas. El sistema de las aguas, como tal (lágrimas, charca, mar, nube, lluvia) representa verdaderamente la totalidad de una existencia que sólo de este modo poético puede describirse. La distancia del punto inicial al final, y el avance realizado, puede observarse al comparar "Canción marinera" (la cual, sin embargo, juega muy abiertamente con sus valores simbólicos) y "Navega". Y similar perspectiva podría adoptarse en el caso del conjunto noche, sombra, oscuridad, etc., tan presente en algunos poemas de Versos y oraciones, donde su valor descriptivo no ha cruzado aún el umbral de lo universal y genérico.

Los símbolos del final de la Historia humana que se mueve por la utopía son, fundamentalmente, los de la luz y el nombre. Junto al primero hemos de considerar el

destino y las estrellas, y la oración (opuesta a la blasfemia, redundantemente con la oposición canto-grito). Los ojos reúnen el presente y el futuro en su función de llorar y de ver... El nombre puede ser descrito como la identidad desvelada, en relación con la poesía, equivalente al "gesto único" de "Prologuillos". Y añadamos la espiga y el pan como culminación de la semilla. Muchos de ellos añaden una determinación espacial y temporal: el "más allá", el otro lado del muro y de la puerta, "una dimensión que nosotros no conocemos todavía"... "más allá del mar... / al final de mis lágrimas"⁵⁹. La realidad actual de la Historia se interpreta como Tragedia y su sentido profundo y trascendental en función de la luz esclava⁶⁰, de la luz apresada en la "otra" dimensión:

Nadie nos explicó. Muy callado, unos hombres
 dijeron:
 fueron leales "a la causa",
 ¡por "la causa del caudillo" murieron!
 Yo dije: No. No hay causas rojas ni blancas.
 Los caudillos no son más que pretextos.
 ¡Por la Esclava!...
 También éste es dinero
 para el rescate de la Esclava... ¡Por la
 Esclava!
 ¡por la "causa de la Esclava" murieron!⁶¹

Los sistemas de transformación del mundo y constitución del hombre se insinúan con el verbo ganar en su ambigua significación de conseguir por los medios heroicos o por el intercambio comercial. En verdad, el aspecto heroico ha quedado ya relegado y son estructuras dramáticas y dialécticas las que dominan en este período de la poesía de León Felipe. Así, la mencionada frase de la función de los ojos -llorar y ver- muestra la coincidencia de opuestos, salvando de nuevo la contradicción por la mediación del tiempo. Pero antes de pasar a los sistemas de transformación, atendamos a las imágenes que sirven de mediadoras entre los sistemas de realidad y utopía. Son las lágrimas, la sangre y el fuego, siendo las dos primeras equivalentes.

Lágrimas y sangre valen por monedas. Tienen su lugar, pues, en el sistema de compra-venta:

Se acuñará la lágrima
como se acuña el oro.

Y un hombre sin llanto
será una bolsa vacía.

Pero todos tendremos que pagar la entrada.

[...]

Yo soy el hijo de mi carne, de mi predio,
y de lo que da mi cuerpo: lágrimas.

El hombre es hijo de sus lágrimas...

Y Dios no da nada de balde.

Todo se paga con sangre y con el sudor de la
sangre,

¡con llanto, con llanto!

y se gana la luz... como se gana el pan.⁶³

El llanto va unido con las imágenes de la navegación y el mar -imágenes de la situación del sujeto poético en el universo- y, con frecuencia, se vincula a los sistemas de transformación. Como ya dijimos, la vida del hombre, representada así, pasa a ser, ella misma, símbolo, sujeto y precio de la transformación. Llanto y sangre resumen la identidad del hombre⁶³. También el fuego ocupa el lugar de mediador por su pertenencia a ambos sistemas. La frase sintética de León Felipe es: "nos salvaremos por el fuego"⁶⁴. Ocupando llanto y fuego una misma posición en el esquema imaginativo, parece normal que ambos se identifiquen, que sean intercambiables a través de su función. De hecho, los textos los relacionan así:

Y no es un fuego eterno.

Pero es, como las lágrimas, un elevado precio
que hay que pagarle a Dios, sin bulas ni des-
cuentos

para entrar en el reino de la luz,

en el reino de los hombres, en el reino de

los héroes, en el reino

que vosotros habéis llamado siempre el reino
beatífico del cielo.⁶⁵

Otro conjunto de imágenes, cuyo significado común es también la transformación de la existencia, se refieren

a la constitución del sujeto. Su rasgo general es la connotación dinámica. Creo que podemos reducirlas a tres series, muy enlazadas: la del viaje y el retorno (equivalente al paso por el infierno, por el horno y la fragua, etc.); la del sacrificio (considerado como intercambio comercial y como "rescate"); la del viento, agente universal. Notemos que, a pesar de la dirección del sistema hacia el final marcado por la luz, los esquemas de vuelta, retorno, etc. siguen apareciendo como momentos o etapas de esa superación... y, por lo tanto, como encarcelamiento o tarea penosa. También observamos que el mundo heroico y polémico ha quedado relegado por la presión de los esquemas dramáticos y dialécticos. Sin embargo, aparecen restos que no llegan a independizarse y constituir un sistema ordenado, en las imágenes de las lágrimas, como taladro o espada⁶⁶, pertinentes con la mención del hombre como soldado y combatiente de las sombras.

En síntesis, las imágenes de transformación⁶⁷ son:

- 1.- viaje: navegación, camino, retorno.
- 2.- viento: muerte, crecimiento, maduración.
- 3.- fuego: metamorfosis, ciclo, horno, mesa, fragua, fénix.
- 4.- sacrificio: compra-venta, moneda, rescate.

El fuego, que suele ser sujeto de significados contradictorios, recibe aquí dos de ellos, complementarios, si cabe hablar así: el aspecto organizador, creador (calor vital) y el transformador, síntesis de destrucción-nuevo nacimiento. Y así se une el tema del fuego al del ciclo, que en su inspiración primera pertenecía a un sistema terrestre, pero que en esta poesía lo abarca y cubre todo. Y podemos advertir, también, que este conjunto forma, todo él, una isotopía, sistema equivalente con posibilidad de intercambio. Viaje y viento llegan a unirse en una unidad compleja en el poema 11 del "Epílogo", que conjuga la vuelta (lo cual también supone el ciclo) y el crecimiento como imágenes de la constitución definitiva del hombre. El viaje y el sacrificio, la vuelta y las monedas se relacionan en otro

texto, originario de Drop a Star y aquí cambiado y ampliado⁶⁸. También viaje-retorno, infierno-horno, viento, llanto y sacrificio aparecen juntos en el poema "¡Eh, muerte, escucha!", junto con otras imágenes complementarias (semilla, masa), acabando de forjar la isotopía de todas esas imágenes (y dotando al texto de una gran intensidad expresiva).

El puesto y función de la poesía queda algo oscurecido por la gran acumulación del libro y por su complejidad, en último término bastante diáfana. Pero, en relación con ese universo simbólico, hemos de asentar dos afirmaciones extremas: quizás, "la poesía es la luz" frente a "la Poesía está en la sombra"⁶⁹ (Y, por tanto, unida al llanto, la sangre, la sustancia de la existencia). La unión de ambos asertos (no inconciliables por la diferencia del verbo) ocurre por medio de la pregunta, el grito y la protesta... definiciones todas de poesía que indican, a la vez, su provisionalidad y su emergencia del universo de sombra y de llanto. Por ello la poesía es signo revolucionario, histórico y sideral. Y, como mediación también, es, en relación con el fuego, llama, señal, antorcha.

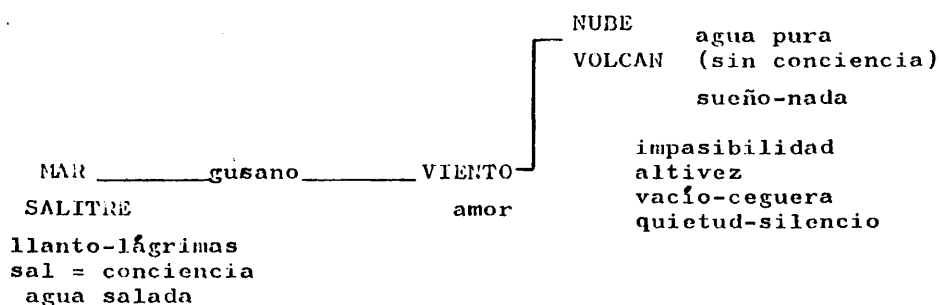
En sí misma forma una unidad del pasado con el futuro, a través del poema único⁷⁰ y de la canción (única) del destino del hombre⁷¹, su voz esencial. Por ello la poesía, tomando el más importante lugar, es la religión del mañana y el salmo auténtico (oración) en el presente⁷².

Todo se resume, de nuevo, en el papel central para la comprensión y constitución del universo. La poesía es la mediadora cósmica y universal y el poeta único del único poema es el Viento. Y por ello la poesía de León Felipe culmina -diríamos que necesariamente- en una cosmovisión, en un sistema de interpretación del universo. Y de ahí que las funciones asignadas a la poesía sean: ser fuerza que eleva desde la colectividad y hacia la colectividad, ser conciencia del presente y garantía de la esperanza (creadora), ser

el baluarte de la resistencia a la disolución y la muerte y constituir la armonía del cosmos⁷³.

A continuación podemos tratar con mayor ligereza los otros libros. En Ganarás la luz hemos llegado a observar la más clara constitución de las imágenes poéticas en símbolos y, más aún, a una interpretación simbólica de la poesía misma. Este segundo paso atañe a la reflexión poética del autor y ha sido ya presentado al comienzo del capítulo y será también tratado al comienzo del próximo. Ahora sólo nos queda señalar las novedades y variaciones que en los textos siguientes ocurren, para tratar de seguir el hilo de su interpretación. Por ello nos reducimos a lo esencial sin repetir de nuevo todas las imágenes ya constituidas.

En primer lugar nos interesa el poema "De Antofagasta a La Paz" (1947) por la descripción de un proceso ascensional que pretende acabar en la nada⁷⁴. Esquemáticamente podríamos representarlo así



El proceso es una huida en tren de las tierras bajas, donde aparece con claridad el sistema de elevación, vinculado a la mirada, hecho que hasta el momento no habíamos comentado⁷⁵. Podemos destacar que la "nostalgia de la altura" determina una caída hacia arriba⁷⁶ que culmina en la mística disolución de la conciencia, inclusión en el centro vacío de la nada. Con esta imagen y descripción

(del fin del deseo o destino humano) parece darse una inflexión en el sistema de León Felipe. Es, nos parece, el descubrimiento de otra posibilidad. Frente a la plenitud humana del ser, el vacío. Desde ahora, ambos sistemas se sucederán o presentarán simultáneamente en tenaz contienda.

Llamadme publicano, en la versión reducida que consta en las Obras Completas, podría considerarse formado por tres grupos de poemas: del II al IX; el X y XI; la serie titulada "Un signo... quiero un signo". Todos ellos "enmarcados" por dos "poéticas". Dejando de lado el segundo grupo, los otros dos nos ofrecen nuevos sistemas de imágenes.

Frente al mito de la transformación, ahora se presenta una descripción de la existencia humana que puede relacionarse con los lagartos del libro anterior. El ser mestizo o el espacio irreal y neutro pasa aquí a definirse como indefinición, precisamente, como incertidumbre entre la vida y la muerte, el nacimiento y la sepultura, el ser y el no-ser. Este es el elemento primordial: "¿Y si los muertos fueran los vivos, y los vivos, los muertos?".⁷⁷

Este es un nuevo círculo, definido por las preguntas sin respuestas, por la identidad de las imágenes polares: cuna-sepultura, cuna-matriz. De modo similar, cuando el sujeto es el Viento, fuerza cósmica, se advierte en él la doble acción contradictoria: "Todo lo alza y lo derriba el viento".⁷⁸ Y en la vida como juego, el Dios mantiene la incertidumbre del hombre-perro. Ella es la equivalente de la atadura y del círculo.

En el tercer grupo de poemas, las imágenes decisivas son "cuentos" y "sueños", imágenes del círculo y de la emergencia.⁷⁹ Al acuñar esta nueva imagen, León Felipe introduce una referencia literaria que conviene advertir. Cuento implica una interpretación de la realidad, un sistema literario (que equivaldría, por su estructura, a la existencia). Toma como equivalentes el discurso y el curso de la vida. El punto de relación entre ambos sistemas es,

pues, la temporalidad, la concepción vivida y reflejada del tiempo.

El miedo es el que crea la estructura cerrada, el sistema donde se repite estáticamente lo idéntico:

O un estanque
o un espejo
donde yo me repito
y me reflejo.⁸⁰

Los sueños, oponiéndose a los cuentos, tienen un contenido: el vuelo. Estamos ante imágenes que expresan la voluntad y el deseo -¿quizás desesperado?- del impulso ascensional: el viento, la metamorfosis, la mariposa, el crecimiento, la espiga... Taladrar, en el marco del encierro, corresponde a volar. Y así se establece el nuevo espacio del mito humano, el espacio de la luz y del viento... de la suspensión frente a la incertidumbre.

Como observaciones complementarias sirvan las siguientes: se incorporan imágenes a la descripción de la situación del hombre -el hipo y el zumbido-⁸¹; toma importancia decisiva el gusano y el sueño o el gusano que sueña, se insiste, una vez más, en el significado temporal de la isotopía de las imágenes: cuentos, espejos, estanques, lazos, anillos, cercos, redes, trampas. Su abundancia y su última identidad significativa determinan la intensidad de la comunicación poética (no sólo ellas, pero deben incorporarse a los fenómenos lingüísticos estudiados en el capítulo anterior y a las conclusiones que allí expresamos).

Acerca de la poesía podemos decir que se repiten los valores habituales: es Verdad y Luz y no belleza doméstica y disfrazada... es la que rompe la realidad cerrada, pero existe aún como labor, como viaje, túnel y navegación, no como oficio sino como equivalente de la existencia entera, y se identifica con la sustancia de la vida, lo íntimo del ser humano⁸².

El Ciervo parece ser el lado tenebroso y nefasto de la voluntad de ascenso e iluminación, expresada en el libro anterior, el reconocimiento de la imposición de la ley y el cepo sobre la libertad. Esto puede quedar resumido con los mismos versos del poeta:

- Y otro día apostaste por la Luz
- Pues ahora apostado por el Sueño⁸³

Nunca podemos olvidar que los símbolos de la Luz, del Viento, del vuelo son expresiones de la voluntad y esperanza del poeta contra los símbolos de la oscuridad, el llanto y la trampa, que corresponden a experiencia, a sentimientos para él fundados... El conjuro del mal es siempre una apuesta por la posibilidad del bien. En El Ciervo, la determinación nefasta de la experiencia humana hace apostar por la nada.

El tema fundamental se expresa en el poema primero, que, en realidad, pertenecía al libro anterior. Pero ha en contrado en éste su definitivo asiento. Esto, sin embargo, nos muestra que El Ciervo es un desarrollo de Llamadme publicano, no una ruptura... Es una "variante" de aquel libro que ha tenido suficiente autonomía. Así dice el poeta en una nota de la primera edición:

Este poema, con ligeras correcciones, viene de un libro anterior: Llamadme publicano. Le traigo aquí ahora porque es absolutamente necesaria su presencia y casi en función de prólogo. Los poemas que le siguen, nuevos todos, nacen de él, y sin él no tendrían sentido.⁸⁴

Destaquemos tres aspectos: la posición de Dios, "más allá de la montaña, al otro lado del camino"⁸⁵, fuera del mundo interpretado en el poema, pero al que alcanza el sarcasmo. Es el "Señor del Génesis y el Viento"⁸⁶ que ha colocado al hombre en ese universo; la presencia de la ventana, nueva alusión a la poesía, conciencia del hombre, abertura de la materia compacta; y, tercero, la experiencia de la realidad como una sucesión cerrada, la eternidad en la repetición inagotable del mal (cuya única

alternativa es la nada).

De este modo, nos encontramos ya con un sujeto -el Hombre- que ha perdido casi todas sus determinaciones históricas concretas; es el representante del género, sujeto metafísico, no histórico, referido a una dimensión permanente, inalterable. El tema, prácticamente único, es la "angustia del tiempo", reflejada en la frase: "si la vida es un acertijo o una trampa".⁸⁷ La construcción de los poemas se hace, como ya lo indica el primero, con dos interlocutores, emisor y receptor fijados en el texto. (No en todos los casos, pero sí en muchos). Suelen ser el Arcipreste y el poeta; pero a veces éste se dirige a Dios, y entonces el texto sólo puede ser una palabra al silencio.

Esa "angustia del tiempo" está expuesta con una serie de recursos imaginativos coincidentes, redundantes, todos ellos variaciones de la imagen del círculo. Podríamos recoger en cinco series los distintos modos de expresión que son otras tantas imágenes:

1.- mecanismos

rueda
noria
reloj
ruleta (dados)
cepo
columpio
girándula

2.- ciclos o fenómenos naturales

mar - olas
agua
bola del escarabajo

ciervo herido

3.- movimientos humanos

hipo
sueño-llanto
baile
llanto
vida-muerte

4.- imágenes fónicas

sed - sal
bailar-llorar
serie de "juego"
serie de "calendario"
cú-cú
comenzar-regresar
cita del Eclesiastés

5.- otras imágenes

moneda
espejo
juegos
camino redondo

Y aún toda la disposición del libro, especialmente en sus primeros poemas, volviendo sobre las mismas imágenes y formas estilísticas, crea una imagen superior, compleja, por adecuación entre sonido y sentido, del mismo hecho poetizado. A su vez, las imágenes fragmentarias aquí expuestas entran en relación, mostrando una vez más la semejanza e identidad de significado, su isotopía:

correlaciones

reloj -	tic-tac -	lágrimas
reloj -	olas -	mar
reloj -	-	sangre
espejo-	-	lágrimas

Pero el poder de las imágenes no reside solamente en tal isotopía, remarcada por las recurrencias textuales, sino en su integración en unos esquemas dinámicos, significativos en sí mismos y capaces de soportar la carga emocional de las palabras y los silencios del libro. Creo que podemos volver a señalarlos (ya nos han aparecido) y mostrar sus peculiaridades:

1.- movimiento estático. Es la más característica y repetida expresión de la angustia del tiempo. Las medidas, los mecanismos, los gestos repiten siempre una serie circular. Y la figura geométrica es imagen del movimiento inmóvil, cerrado sobre sí mismo. Dentro de él, "el hombre es una rata atrapada en un cepo"⁸⁸. El círculo recoge (y anula) las dimensiones del tiempo, el lado objetivo y subjetivo de la realidad, y funde el tiempo con el espacio en una sola unidad:

En el redondo espacio no hay nada grande ni pequeño, como no hay ni ayer ni mañana en el redondo Tiempo. Todo es redondo y gira movido rápidamente por el Viento. Redondos son la forma y el color, redondos

son los pensamientos... y redondos como una ingrát-
vida burbuja son los sueños.⁸⁹

Podemos comprender que, en este libro, lo que realmente existe es el movimiento mismo, el esquema, y no los componentes y la sustancia. Pero entonces el ser está atrapado porque la conciencia es sueño (novedad o poesía), mientras la realidad es la identidad. Hombre y universo siguen enlazados en la unidad del movimiento, pero su enigma y su misterio aparecen aquí como la corteza de un vacío que la conciencia percibe.

Este esquema está, a su vez, sobrecargado con las imágenes ya conocidas, de la oscuridad (ceguera), clausura (sueño), llanto (agua y mar), sin que, en el caso de esta última, se mencione su antigua capacidad de mediación y conversión.

2.- el descenso. Parece insertarse dentro del esquema anterior, pero conviene no relegarlo. Está poco acusado en el libro, aunque lo detectamos de dos formas: en el poema "La Palabra", la poesía es concebida como un ladrillo con el que construir una torre para llegar al cielo⁹⁰. Esto supone que el hombre está "abajo", es un recuerdo de la sima, el resultado, quizás, de una caída. En el poema "Pedigree", es la totalidad de la existencia humana en la historia el objeto de una interpretación descendente⁹¹, fuertemente marcada por el aspecto digestivo y escatológico de la imagen. El conjunto es una negación violenta de todo espacio y dignidad. En el descenso, túnel, intestino y laberinto (como sima) son idénticos:

Y que estamos aquí como en un túnel descomunal y oscuro
como en un gran esófago,
descendiendo...
descendiendo...
descendiendo lentamente,
pasando por los sórdidos, torcidos y laberínticos intestinos de la historia?...⁹²

Esta imagen que constituye, ella sola, todo un esquema de movimiento, está en relación con la del infierno, ya que nos refiere a la situación o existencia humana. Y, como en ese caso, el descenso se realiza "una vez más / mil veces más"⁹³, el laberinto es un círculo.

Todavía podemos añadir a estas interpretaciones la representación, que viene a insistir en la sucesión como apriencia, vacío recubierto de gestos. Los fantasmas y el mundo-teatro sólo dejan subsistir la sucesión y el movimiento, con su agente universal, el Viento, en este libro más anónimo e impreciso que nunca⁹⁴.

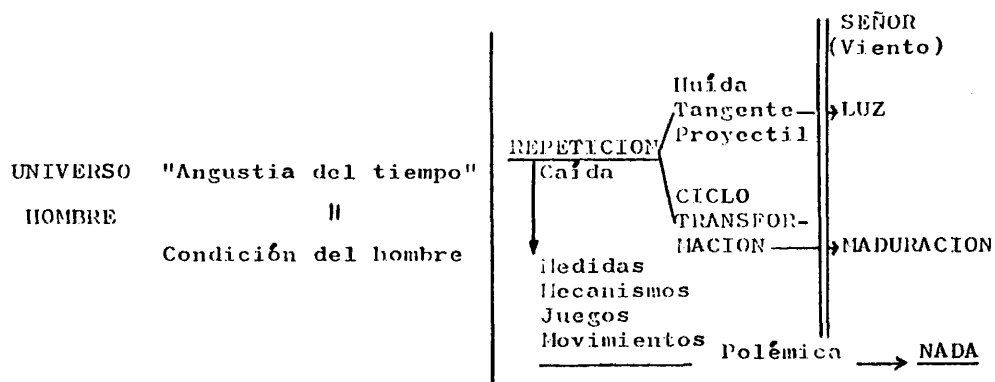
3.- la transformación. Dos conjuntos (bastante limitados y ya conocidos) de imágenes complementarias son la expresión de este esquema: el vencimiento de la circularidad mediante un nuevo significado de la imagen del ciclo, y la ruptura por la imagen de la tangente o del proyectil disparado de la honda. Al primer grupo corresponden las menciones del horno, el alfarero, el infierno mismo (pues sabemos que esta última imagen es polivalente). Al segundo se podría añadir "el horado". Estos dos pequeños, pero importantes, conjuntos dependen de los dos sistemas complementarios en los que León Felipe cifra el fin: la maduración, cocción, etc., y la luz. Entre ambos grupos de imágenes se producen, en el nivel textual, los naturales cruces, supuesta su función equivalente:

No tengo más documentos de mí mismo
que este barro mal hecho y mal cocido
en el que nadie pondrá jamás su orgullo...
ni los hombres, ni Dios... ni yo tampoco.
No reniego.
Pero así, con esta estructura desconchada y
torcida,
yo no acudo ni me presanto ante la Luz.
Déjame volver a la pella,
al torno al punzón,
al horno otra vez, invisible Alfarero.⁹⁵

Como se apreciaba bien en este último punto, la contraposición de las imágenes es patente, pero el sentido frustrado del dinamismo se impone por el dominio de las imágenes de la situación sobre las de la voluntad, la oscuridad y el vacío sobre la madurez y la luz. Así, el paso de un esquema (repetición-caída) al otro (transformación-huida), la inversión que debía producirse, no ocurre. Y la polémica se centra en la voluntad, afirmación, deseo de la Nada, como vía de escape; es un enfrentamiento con el Señor de la realidad maldita, sentado y espectador. Ya no es la polémica de la luz contra las sombras, sino la de las sombras contra la luz (imposible). Pero como no parece posible afirmar impávidamente la nada, en la polémica surge la escisión, el desgarrar de los dos esquemas y del verso mismo, aspecto último del libro más desolado, oscuro y angustiado del poeta. Porque la poesía, en esta obra, es la polémica. Y aquí volvemos a la observación que hicimos al comienzo, fundándola: el tono dialógico inherente al estilo del libro, bien sea con el interlocutor presente en el texto, representante del Señor, bien con el Señor mismo.

Señor del Génesis y el Viento, te lo devuelvo todo:
la arcilla y el soplo que me diste...
vuélveme al silencio y a la sombra,
al sueño sin retorno, a la Nada infinita...
No me despiertes más.⁹⁶

Nuestro resumen esquemático podría ser representado así:

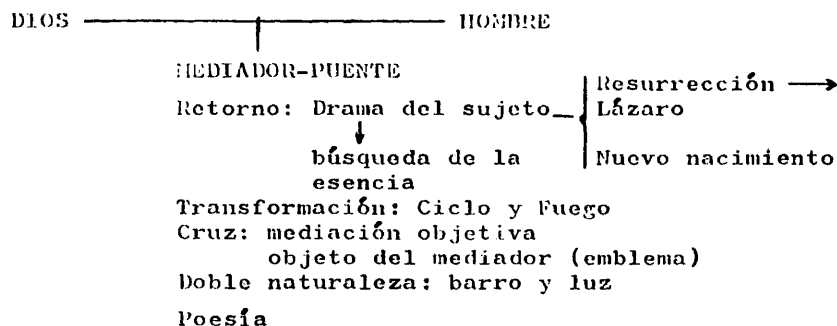


Cuatro poemas con epígrafe y colofón es el último texto que consideramos en este apartado. Consignemos, ante todo, el sorprendente contraste con el libro anterior. Hay una belleza distinta, fundada en la serenidad e integridad de los textos, en la armonía del conjunto. Advertimos que ellase debe -en parte, al menos, pues no pretendemos agotar la poesía en este nivel- a la estructura de unas imágenes muy homogéneas, pertenecientes a una isotopía; también el desarrollo es progresivo. Pero nos interesa la estructura, la organización de cada poema y del conjunto. Vamos a encontrar un juego de símbolos importantes, claramente expresados, unidos en un sistema simple y rico. En él se dará, mejor quizás que en cualquier otro texto, la integración de lo objetivo y lo subjetivo, de la voluntad (deseo) con la realidad, del sentimiento con el orden de las imágenes. Este es el secreto del contraste: la armonía. El Cier vo era la expresión poética de un sistema roto de imágenes, mientras estos cuatro poemas se fundan en el sistema armónico. Por ello pueden ser tan distintos y tan cercanos.

En su conjunto, establecen un sistema mítico dividido en dos mundos, el de Dios y el del hombre. Pero el texto no comienza por ahí, sino por una imagen bien conocida: el regreso... hasta situar todo el conjunto del universo pendiente de tres afirmaciones:

Creo que hay un mundo y un cielo pequeños y nuestros
donde tenemos, hoy, que organizar nuestro destino;
creo que más allá existen otros mundos y un Dios más
grande que ahora no podemos comprender;
y creo que lo nuestro hoy, lo que se acomoda a nuestra
altura presente... es la Cruz.
Y la Cruz también es mía.

Con esta organización, el poema insiste en una gama de imágenes equivalentes. Su esquema sería así:



El fin o destino humano está expuesto en la imagen habitual. La situación del hoy, también, con los ojos y el llanto. La nueva actitud se trasluce ya en el epígrafe: ¿Por qué están hechos nuestros ojos / para llorar y para ver?"⁹⁸ Entre las dos funciones hay una relación, fundada en la identidad del órgano de la vista y del llanto. Nos hemos remontado hasta Ganarás la luz. En el aspecto más general (organización del poema) y en los más particulares, el acento está puesto en las imágenes de mediación, de relación y síntesis. Todo el poema es un esfuerzo por alcanzar, recuperar y expresar la unidad dramática, distinta, compleja del todo, de la existencia humana. Con esta conclusión recordamos el comienzo del análisis: el poema muestra una armonía fundada en la isotopía de las imágenes, las cuales son de mediación. El sistema es simple y redundante en alto grado. Comienza el texto diciendo: "he vuelto" y concluye: "Luz.../cuando mis lágrimas te alcancen, /la función de mis ojos ya no será llorar/ sino ver" (tomado de Ganarás la luz).

El pasado inmediato y el futuro remoto consisten, se unen por lo mismo: una imagen -el regreso, el ojo- de mediación, de relación. Principio y fin del tiempo y del poema están presentes en el hoy del Enviado, de la cruz y del ciclo (entiéndase: implicados en el acto de la poesía).

El poema "Soñar, Señor, soñar" nos ofrece esta secuencia: deseo del sueño profundo; deseo de soñar, con recuerdo del sueño infantil; petición del ensueño con los grados de identidad que se pueden realizar en él. Lo original reside en la fusión por medio del ensueño. Este mismo, sin embargo, es un término habitual en el poeta. La secuencia relatada manifiesta un proceso de pérdida de la conciencia. La identidad tradicional, aceptada por León Felipe, entre sueño y muerte, nos indica que puede suponerse una pérdida del ser que desemboca naturalmente en una pérdida de forma. Hasta aquí aparece un paralelo cercano con el poema "De Antofagasta a La Paz". Incluso se especifican claramente las dos cualidades contrapuestas: "nubes hondas y elevadas del sueño", las cuales nos hacen considerar el impulso de la caída hacia arriba, la inmersión por elevación.

Pero el ensueño ofrece una nueva conciencia y, con siguientemente, un nuevo ser al dormido. Podríamos recordar el famoso monólogo de Hamlet, vuelto aquí al revés por León Felipe. Dormir, soñar, morir, resucitar o transformarse. La disolución-nueva creación está sostenida por el esquema puramente dinámico del vuelo ascensional que tiende a la fusión con la totalidad cósmica, descrita con tres figuras sucesivas: Viento (recogido del pretendido sueño infantil), Luz y Dios. La conclusión de ese proceso sería la identidad con la Luz divina y, por tanto, la eternidad, la destrucción del tiempo de la conciencia, por la fusión en el sueño ("guárdame dormido") y la permanencia en lo inmutable ("eternamente soñando").

Resulta muy destacado en el poema el aspecto de identidad por la serie verbal: traspasado... unido... hecho

... soy la Luz... soy Tú mismo, parte de ti mismo... Pero es también relevante que a ese final se llegue mediante la pérdida del ser y la conciencia y la recuperación de una nueva conciencia en un nuevo ser (identidad). El ascenso aéreo y luminoso, la fusión mística pasa por una transformación... y puede identificarse, sencillamente, con ella. Esto es lo que ocurre en "La Gran Aventura".

4.- Recapitulación. Postscriptum esencial.

a.- En el libro ¡Oh, este viejo y roto violín! se impone, de nuevo, la voz personal del poeta sobre la voz colectiva, y el yo concreto brota desde aquel otro yo complejo, sin abandonarlo. El poema "Escuela" es un ejemplo de ese rasgo, en relación, por ejemplo, con "Generaciones", que vuelve a establecer la identidad genérica de los sujetos. También la edad, el nombre, las circunstancias históricas son rasgos de la identidad particular del poeta.

Por otra parte, las preocupaciones, decantadas, reducidas en parte al último tranco de la existencia, se dividen en dos cauces, sin fundirse, sin agotarse, como había ocurrido ya en una gran parte de su obra anterior. Una rama expresa la voluntad, deseo o sueño de transformación, y la esperanza; la otra, la posibilidad de la Nada, la angustia de la suspensión, insuperablemente descrito en los últimos versos de "Delirio" (cuyo origen está en Drop a Star). Lo común de ambas es siempre el enigma humano (libro III, poema V) y el misterio, que es la sustancia del universo.

De este modo, el libro vendría a ser prolongación de la obra anterior. Pero es más. Es reunión e interpretación de su historia poética⁹⁹. Hay temas anteriores evidentes y un pequeño grupo de poemas que provienen, sobre todo, de El Cierro y de Ganarás la luz. La inclusión de aspectos biográficos, el recuerdo de sus versos, la explicación de las circunstancias de su composición y, en algún caso, de

su sentido, se recogen para culminar en la última página del libro en el agregado de una imagen primitiva (piedra de "Como tú"), una intención poética permanente (desvelar el misterio), una nueva imagen-soporte (David y Goliat):

Pero a veces pienso que no son todos juguetes y
que yo no he servido para ser
ni piedra de una lonja
ni piedra de una audiencia
ni piedra de un palacio
ni piedra de una iglesia...
Yo que en este mundo no he servido después de
ochenta años para nada... acaso sirva ahora,
todavía, como David para lanzar con la honda
una de esas piedras, pequeñas y ligeras, de
mi zurrón - la más dura, la más pedernal...
Tú, piedra aventurera
y dar justo con ella
en la frente misma de Goliat.¹⁰⁰

Dentro del libro hay una unidad especial que es "La Gran Aventura". Aunque participa de los rasgos descritos, tiene una entidad propia y su juego de símbolos y de imágenes es particular, cerrado y, con gran diferencia respecto al resto, organizado. Veamos detenidamente ese largo poema y luego haremos algunas consideraciones más sucintas sobre los demás.

"La Gran Aventura" tiene como protagonista a Don Quijote (aceptémoslo así provisionalmente), el cual no había aparecido desde Ganarás la luz, donde se incluye en un texto procedente de El payaso de las hofetadas. Aunque hay menciones intermedias, que luego recordamos, no llegan a modificar esencialmente la imagen, y la figura de Don Quijote no había sido interpretada poéticamente por León Felipe desde 1938. "La Gran Aventura" alude directamente a esta interpretación para aceptarla y desmentirla¹⁰¹. El poeta interviene continuamente en el relato (aceptemos que lo sea) disponiendo, comentando... e interpretando. Tenemos, pues, un sujeto del poema y un sujeto de la escritura... La estructu

ra de las imágenes se concentra alrededor de ese sujeto del poema, el héroe, su carácter y su acción y en la disposición con que el poeta lo presenta (su contexto).

"La Gran Aventura" narra el mito de la transformación del hombre en el espacio creado por la poesía. Como conjunto organizado, el poema es funcionalmente semejante a Drop a Star y temáticamente coincidente. Pero la cosmovisión es distinta y la orientación también. Señalemos el vector hacia el futuro, propio de Drop a Star frente a la realidad de la vuelta, de culminación (y desengaño) de "La Gran Aventura". Pero aquella tierra "siempre blanca, sin gallo y sin reloj" es esta Castilla donde puede ocurrir el milagro (pues tal será la acción).

Pero en el poema aparecen Don Quijote y Sancho. ¿Estamos ante un héroe doble? No. Sancho, y también el rucio y Rocinante, pertenecen al ámbito mítico... cuyo héroe es Don Quijote. El transformado es solamente el caballero. Este resume, en su nueva aparición, aquellos rasgos del yo poético complejo que describimos en Ganarás la luz. Es el portador y representante de España (su conciencia en sueño, su realidad sustancial permanente)¹⁰² y, al mismo tiempo, el Hombre, el héroe humano que llega a la plenitud. Plenitud y esencialidad se alcanzan juntamente, al ser despojado de todo lo superfluo -las armas, de ahí el carácter pasivo y antiépico- y quedar "desnudo", como en el final del canto III de Drop a Star. Y la desnudez humana resplandece¹⁰³.

Debajo de la descripción de varios modos, su carácter mítico es uno: el hombre del Deseo (sueño, querer...)¹⁰⁴ detentador, por su aventura, de una doble naturaleza. Es el héroe solar, cuya existencia aparece señalada por la luz y cuya culminación es un éxtasis luminoso, ascendente, glorificador. Recibe su nueva investidura (naturaleza) por medio de un portador-mensajero, asimilado a la naturaleza divina: un ángel. Entonces Don Quijote es unido al Cristo, al Hijo. Y éste es, en definitiva, el carácter mítico-simbólico de

Don Quijote: ser el mediador, el representante de la naturaleza transformada. Observemos que León Felipe pone en relación el mediador (Cristo, por ejemplo, Don Quijote) con la mediación o acto que es siempre para él la poesía... La interpretación poética de Cristo es el símbolo de la transformación (o constitución divina) del hombre.

El carácter mítico del mediador ("el Hijo") reside, pues, en dos personajes que, en un momento, parecen fundirse¹⁰⁵. Don Quijote, en el poema, pertenece al sistema de la luz, con sus componentes aéreo, de claridad y pureza; al mismo que pertenece el otro lado del héroe, el ángel. Cristo, en el texto citado, se nos muestra más determinado por el sistema del sacrificio, de la entrega y del dolor (lágrimas). (No es así en todos los casos, pero, en realidad, las lágrimas, la entrega y la luz son los rasgos de la doble naturaleza, mediadora, del Cristo, como de toda realidad integra, para León Felipe). Esto rocata su pertenencia al mundo de lo luminoso... sin impedirla. El Cristo, como Don Quijote, recoge también la sustancia española y el ser genérico.

La transformación misma -lucha/investidura- es un hecho de integración que viene preparado y seguido por un pequeño conjunto de símbolos (casi todos ya manejados) de su misma significación. La transformación-iluminación ocurre en un movimiento o camino de regreso y con la mención cercana del horno, que remite a la fusión de todas las formas por el sol ardiente¹⁰⁶. Además, el episodio final está referido a la luz y a las lágrimas con la mención explícita de otros versos anteriores. León Felipe cumple su postulado: toda la luz del mundo la verá el hombre por la ventana de una lágrima. Antes el llanto había vuelto a ser un clamor ascendente, invirtiendo el sentido, exactamente igual que en Drop a Star: una exigencia de tipo aéreo y celeste¹⁰⁷, correspondiendo con el sentido general del poema y de las figuras. El texto mismo pone en relación de equivalencia (enumeración paralela) diversos símbolos de transformación,

haciéndolos coincidir con éste. Así, el poema se presenta como la realidad simbólica (cumplimiento) del deseo. He aquí las correspondencias:

grandes locos	ver la cara de Dios
gusano	mariposa
poeta	Intrépida Metáfora Demiúrgica
realidad	grandes milagros

¿Realidad simbólica del deseo? No. Más bien un nuevo deseo simbólico de la realidad: nueva interpretación poética suspendida en el acto mismo de su ocurrencia por el "¡Alto!" La fuerza de Don Quijote reside en crear con su fantasía. En este poema es él mismo el fantaseado. Pero lo que queda inmediatamente después de la transformación es una discusión entre el Poeta y el Arzopreste -como en El Ciervo- y una pequeña serie de poemas donde se impone la fuerza negadora de los acontecimientos. El infierno humano presente. Dos de las imágenes del libro anterior, la tangente (proyectil-trascendencia) y el descenso por el intestino (repetición-caída) resumen la doble posibilidad, al fin recogida en la discusión.

A. Pero eso que usted propone... es el Milagro.
P. Claro. Contra la Ley... el Milagro.
A. La Ley es fatal, ineluctable.
P. Y el Milagro también.¹⁰⁸

En la conclusión del poema, sin embargo, se dice:

¡Bacía... yelmo... halo!
¡No hay halo!
No hay más que un gorro de payaso.
Y éste es el orden, Sancho:
Bacía...yelmo... y el gorro de payaso.¹⁰⁹

Sea como fuere, esa transformación, simbólicamente ocurrida, comporta la de la historia, la cual se define como torcida y sangrienta, un áspero camino, etc. Y con ella se conjura, detiene y elimina el Tiempo.

Quedan así, juntos los dos.
Quietos,

inmóviles,
 como parados en el Tiempo...
 en la Historia sangrienta de los hombres... 110

En El payaso de las bofetadas, Don Quijote, como poeta prometeico, transformaba la realidad sórdida (aventura de la primera salida y llegada a la venta donde es armado caballero); en esto consiste el mecanismo poético, nuevamente descrito en este texto¹¹¹. La transformación (activa y/o pasiva) supone la muerte (o suspensión) del tiempo y la superación de la historia: así ocurre con la creación de Dulcinea -"clavada como una estrella, en el cielo poético de la historia"- y con la descripción de la Edad de Oro: "¡No hay tiempo en las parábolas!"

El poema pretende que espacio y tiempo sean creados por la poesía, constituyan un ámbito mítico, definido por su cualidad, su poder, su sustancia y no por ciertas medidas. Así, de Castilla importa lo místico y austero; y del tiempo, una hora suspendida, de la que se dice cómo es¹¹². El conjunto de espacio y de tiempo es un presagio... un mundo mágico, sensible (incluso anticipadamente) a la acción que sucede.

Ahora bien, ese lugar y hora han sido dispuestos por el poeta escenográficamente. El texto no sólo supone una representación, sino que muestra y ofrece, aisladamente, cada uno de sus formantes: personaje, escenografía, acción, utilaje, y los compone. El mundo-escenario y la voluntad de representación (por parte del sujeto de la escritura) desembocan en el sentido y aspecto dramático del texto que, intrínsecamente, es ya un juego de prestidigitación, un espectáculo¹¹³. Este carácter es consecuente y adecuado con el del héroe como mediador (su acción es un "drama") y con el intercambio del sistema (lágrimas por luz). Estos aspectos estaban en las "narraciones" acerca de Don Quijote de El Payaso... y en esa concepción misma de payaso-pista-circo que continúa aquí, tomando el Poeta el sitio del Payaso (uniendo sujeto de la poesía y sujeto de la escritura).

Notemos cómo el aspecto sagrado, mítico de las circunstancias, del héroe y del hecho nos invita a considerar la representación dramática como manifestación hierofánica. El "drama" que ocurre es el del "paso" de lo santo, divino y su "encuentro" con un personaje. Por ello domina el contraste horizontal/vertical en la constitución del escenario y el vacío del espacio (sin mediaciones), mientras la meseta-alta, plana bajo el cielo- se dispone como un altar. El drama podría ser un rito si no fuera porque rompe la secuencia habitual: es único, un milagro.

Y con esto llegamos al elemento central, que preside el conjunto de esta representación, ocurrida en el espacio mítico, como constitución del héroe mediador. Ese elemento, que lo llena todo y que actúa, es la luz, precisamente solar. Los personajes están desde el comienzo bajo su influencia: Sancho es "hijo del Sol"; Rocinante es "hermano legítimo de los caballos de la Aurora". La llegada sucede bajo la luz¹¹⁴ y un ser de luz es el mensajero. Del lugar y del paisaje, como organizados por el tramoyista, es innecesario decir más:

¡Así está bien la luz!
Que queden así las figuras sin contorno,
así está bien. Así es la luz de Velásquez

[...]

Hierve la tierra,
se enfurece el sol.
Y todo es como un horno grande donde crepitan
y tiemblan las cosas hasta perder su forma
cotidiana.¹¹⁵

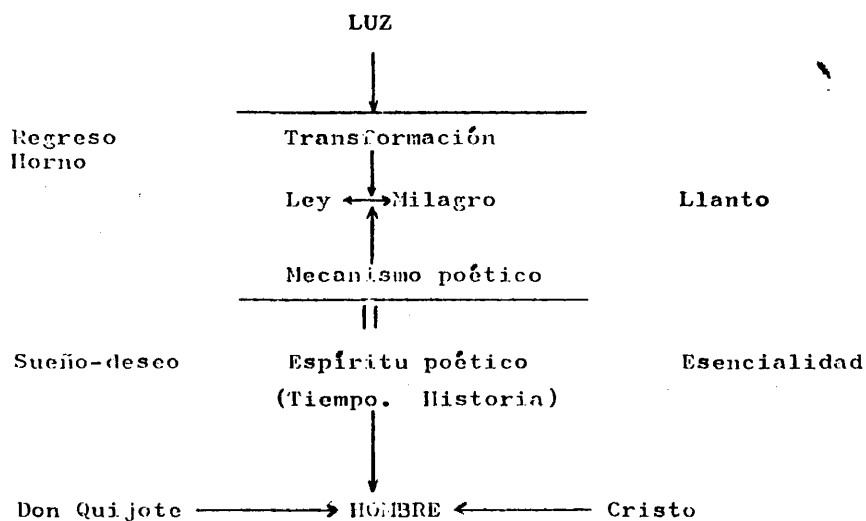
Las cualidades de esta luz determinan su ser. La relación del fuego, la fusión, la locura y la lucidez se une a la iluminación para conformar un aspecto místico muy relevante. Tiene también un significado claro de santidad y de eternidad; aspectos que se implican y se reclaman:

Pero quiero un reino
- sin comienzo,
sin historia
y sin fin...
Un reino que no se desmorone con el tiempo...
Un reino donde la luz haga santas y eternas

todas las cosas que toque.¹¹⁶

En resumen, "La Gran Aventura" es el drama de la constitución del hombre, en la figura del representante o mediador, por impulso y bajo el imperio del mundo divino representado en la luz. De este modo reproducimos y glosamos nuestro resumen inicial, término a término.

El siguiente esquema intenta fijar el conjunto de los símbolos que intervienen en esta representación del mito:



Prolongando la estructura de las imágenes de "La Gran Aventura", proyectándola sobre el resto del libro, nos encontramos con semejanzas respecto de las obras anteriores. Nos fijamos en las imágenes que describen el Universo, el hombre y su situación. Y luego podremos, quizás, reconocer algunos sistemas de intercambio.

El universo es descrito, generalmente, como Misterio. La variante imaginativa más repetida es la del muro duro, macizo, negro y terrible, como una piedra¹¹⁷. De ahí

que las dos cualidades del universo sean su clausura y su oscuridad, impenetrabilidad sólo relativa para el deseo y la esperanza¹¹⁸. El poema "Noche cerrada" recoge los aspectos objetivo y subjetivo de esta situación (como ya sabemos desde Drop a Star, correspondientes). Citamos un fragmento:

Ya no puedo ir más allá.
 Tropiezo de pronto con una piedra dura y negra
 y no puedo ir más allá.
 Tengo que recular...
 y camino hacia atrás...
 camino,
 como un ciego camino...
 y tropiezo de nuevo
 en algo duro otra vez,
 otra piedra negra que no me deja pasar.
 Y el cielo se oscurece
 y se hace duro también.
 Entonces me amedrento
 y grito.
 No oigo nada,
 no veo nada,
 y no puedo llorar.
 ¡Oh, niño perdido y solo!
 El día no llega nunca,
 nunca,
 nunca,
 nunca.¹¹⁹

En este universo, el hombre es un ser abandonado, solo... desconocido para sí mismo. Dos imágenes lo definen: su ser hospiciano y el "enigma"¹²⁰ (que el texto de León Felipe llama, también "misterio", ya que participa de la clausura e impenetrabilidad del universo, con el que es una sola cosa). Al fin de su historia poética el poeta sigue en su espacio oscuro y sordo. En relación con imágenes pictóricas, el hombre se describe como el desconocido.

La imagen que resume el mundo humano (poético) es la del infierno, que en este libro parece ostentar un doble significado: el mencionado, propio del libro I y de su poema "Auschwitz"; y el del lugar de transformación (como el horno, etc.), con dos puertas... Este infierno, concebido así, se opone a la amenaza total, definitiva que pesa en este libro más que ninguna otra y que en ningún otro momento: la Nada.

Y ahora digo:
 Señor...
 yo estoy ciego,
 mándame al infierno...
 Si no me mandas a la Nada...
 mándame al infierno:
 Este es un consuelo:
 si existe el infierno... existe la luz.
 Señor:
 mándame al infierno.
 Si existe el infierno,
 no existe la Nada.¹²¹

La transformación puede representarse también por la vuelta al acto primitivo de la creación (amasar la carne -no el barro y soplar otra vez), por la intervención del poder (la paloma del Espíritu), por la insistente caída de las lágrimas. Llanto y muro están en perfecta correlación (dureza-perforación) como anteriormente llanto y luz... Pero la lágrima alcanza una nueva significación cósmica. Ya no es sólo el arma o la moneda del hombre; es el principio mismo del mundo, la sustancia del universo en expansión¹²².

Respecto de las imágenes de la mediación (transformación realizada o deseada), recordemos que ya "La Gran Aventura" es un intento de constitución simbólica del hombre, de mediación. Y todo el libro IV está dedicado a Cristo, la figura del Hijo, en el cual la carne se hace luz; a partir de esta transformación ya efectuada (reconocida), el poeta insiste en la identidad colectiva del Cristo, su presencia en todos los hombres, su valor de símbolo, en definitiva. En el mismo sentido apunta el poema "Diálogo perdido"¹²³. Y las figuras nuevas, únicas de este libro, los ángeles.

Creo que no llega a imponerse el esquema de la mediación sobre el de la amenaza. Pero éste tampoco domina el conjunto. En este sentido, ¡Oh, este viejo y roto violín! puede comprenderse como la unión tensa, y prolongada hasta el final, vacilante, de dos interpretaciones siempre vigentes y su recíproca puesta en cuestión. Dos interpretaciones que se presentaban, en estado más puro, en El Ciervo y Cuatro poe-

mas, respectivamente.

Con este aspecto general de tensión, podemos reconocer ciertas estructuras: la inversión, la representación, la ambigüedad. En términos conceptuales: el ser de las cosas no está fijado, la "apuesta" humana se mantiene y el sentido es tá suspenso. Por ello la ambigüedad afecta a la poesía, que ya fue definida como oración y/o blasfemia. Tampoco ahora se dilucida el dilema¹²⁴. La inversión se produce por la transformación de una realidad en su contrario (llanto en luz); pero, por el momento, este hecho es sólo una certeza fundada en el poder de las lágrimas (que se produce también en una especie de antífrasis, en la cual el llanto pasa a ser risa... y la risa es sólo llanto oculto¹²⁵). Esta forma de ficción y de suspensión es el fundamento del disfraz y de la representación: el Poeta se convierte en Payaso y pasa del mundo del mito a la pista del circo. La estructura fundamental de la existencia del hombre como sujeto poético es una estructura dramática. La cual se puede traducir en otro tipo de imagen: por ejemplo, un juego de ajedrez, que es también un modelo de conflicto dramático. (Véase el poema "La Creación, II", donde la partida de ajedrez es parte de una tragedia)¹²⁶. Pero la tragedia queda privada de seriedad (invertida antifrásicamente) por ser más seria de lo que el sujeto puede soportar. Todo el libro, visto desde aquí, puede comprenderse concebido como un espectáculo, un conjunto de piruetas y saltos mortales del hombre y su destino.

b.- Rocinante, libro póstumo del poeta, supone un nuevo giro en torno a la interpretación del mundo cervantino. Los temas ya conocidos se refieren ahora al caballo. Una constelación de símbolos vendría determinada por los vectores: locura, justicia, visión doble de la realidad. Otra, por el conjunto que forman el caballo, su origen y sacrificio.

Desde Drop a Star la locura interviene en la consti tución del sujeto poético como el modo de acceso o vía de

de comprensión de las realidades definitivas. Locura que suscita la burla y escarnio, convirtiendo al héroe en bufón o payaso. Rocinante forma ahora parte de este héroe, comparte la forma activa y transformadora de ver la realidad desde la urgencia de una justicia no implantada en el mundo¹²⁷. La locura, naturalmente, se identifica con los sueños¹²⁸, los cuales representan -desde Drop a Star hasta "La Gran Aventura"- el mundo de la poesía

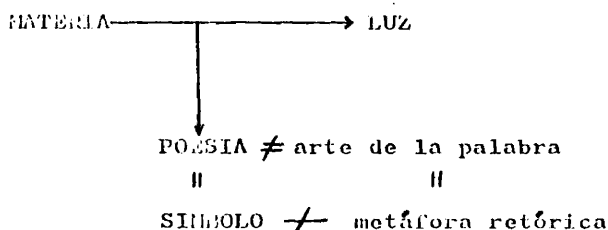
En Rocinante, la locura, como camino paralelo a la razón, es una forma de ver el mundo y de comportarse ante él. En efecto, la realidad puede ser vista por el héroe y el poeta y puede ser vista por el patán, el monosabio, etc. (figuras representativas). Este hecho está fundado en el "encantamiento" del mundo cervantino (en su doble dirección, sublimadora y degradante). La doble visión de la realidad depende de la locura o de la razón. La primera es poética:

Con la intrépida metáfora demiúrgica Don
Quijote y yo
te vemos a ti, Rocinante,
en tu verdadera realidad poética.¹²⁹

Pero hay poesía que no llega a esta cima:

Casi todos los grandes poetas clásicos
españoles
son poetas verbales y literarios...
y sólo los místicos, Velásquez y Cervantes
consiguen que la palabra,
la substancia, la materia
se conviertan en luz poética, dinámica,
demiúrgica
más poderosa que el viento
y que la noche.¹³⁰

Hay aquí una distinción muy importante, ya antigua. Y con la Intrépida Metáfora Demiúrgica se establece la siguiente igualdad y las desigualdades correspondientes:



El sujeto del libro es Rocinante, visto poéticamente. En su realidad "humilde", atado a la noria, llevando el carro de la basura, acorralado en la plaza; o bien en su realidad mítica, que expresa mediante imágenes el significado o valor encerrado en aquella otra mirada. Rocinante puede ser Centauro, unión de cuerpo y equino y locura humana, y puede ser el Pegaso, quien nos introduce de nuevo en el esquema del vuelo y de la ascensión... hasta quedar solamente alas... la forma diluida en el impulso, el sujeto en pura sustancia poética.

El cambio, la transmutación de la perspectiva y del ser del mundo se expresa en las imágenes del Fuego, fragua y forja, del sueño y de la balanza, mientras al héroe se le describe como el fénix.

Esta visión del mundo, sin embargo, surge por algún resorte que sólo el poeta-héroe tiene dentro de sí. Es una visión propia de la locura, sí, pero ¿qué enloquece al sujeto? La exigencia y la ausencia de la justicia, cabe responder. Podríamos añadir, dando un quiebro a la distinción lógica, que -desde El Payaso de las bofetadas- la justicia es la locura, que ahora se aplica también al caballo. Cuando el sujeto vive del deseo poético de la justicia, se llena de ira e insulta a los dioses. Pero éstos responden con la burla (o con el silencio). Vuelve la estructura dramática de la existencia del sujeto (y la estructura polémica del escritor) al describir la presencia de Rocinante en la plaza de toros como la existencia del hombre en el mundo.

Si hasta ahora hemos seguido la línea que nos llevaba de la locura al sueño y a la visión de la realidad, del

sueño a la justicia y de ésta a la situación dramática, esta situación nos abre a un segundo conjunto de imágenes: sacrificio (destino), genealogía, ser-caballo, profundidad poética contenida en la apariencia despreciable. Este círculo de imágenes interpreta la realidad de Rocinante, por tanto, de un modo dramático y no mítico.

El héroe puesto en la plaza (coso = circo = escenario) representa el drama de su sacrificio. No me parece irrelevante que la plaza sea un círculo, como lo es la pista del circo, y que, en ambos casos, el personaje esté rodeado de público. Rocinante repite la situación y las circunstancias de Don Quijote, El payaso.... El sacrificio recibe toda su significación -rito, drama, tragedia- de la presencia redonda del sol, luz poética convertida en enemiga y perseguidora del héroe-caballo. El sol y la muerte están juntos en el poema "Picasso"¹³¹. El toro-muerte arrastra al caballo como una ofrenda hasta colocarlo delante del ojo solar, quien fija la realidad eternamente.

Por otro lado, y marcando la polisemia del símbolo, la luz-poesía descubre e interpreta la realidad en el sacrificio, sometido a la ignorancia o al interés de los espectadores. (Y, de nuevo, ahí se inserta la polémica). El caballo sin estirpe, sin pedigree es, a pesar de todo,

el caballo más "pura sangre" de la gran mitología española,
el loco centauro del delirio,
el primero y más intrépido
de los cuatro caballos de la Aurora
el único caballo del mundo
que conoce la palabra justicia.¹³²

Del nombre de Rocinante, tal como se interpreta, conviene decir que es un nombre universal y que significa: "antes y después de todos los rocines del mundo"¹³³. No es un nombre, una definición intemporal, sino, más propiamente, transtemporal: antes y después. Con lo cual damos, una vez más, en el problema de la superación del tiempo, clave del

destino humano.

¿Por qué el caballo, como imagen central, como sujeto poético? En realidad, es un símbolo, desvelado en el texto del poema, por su identidad con el poeta. Varios modos o procesos llevan a esta superposición de las figuras (de los sujetos). Una sección del libro se titula "Biografías paralelas", comprendiendo cinco fragmentos comparativos:

¿Cómo te me parezco?
¿Cómo te me pareces?
Por eso te quiero

[....]

Mi biografía es como la tuya.
Aquí en este libro van las dos juntas.
En realidad cuento mi vida
como si contara la tuya
y cuento tu vida como si contase la mía.¹³⁴

He aquí ya la semejanza establecida: "¿Cómo nos parecemos, viejo amigo!" Y, finalmente, la identidad:

Y sí, puedo decir
y me gusta decir:
que yo soy Rocinante.

Todo el poema "Picasso" es una identificación -aceptemos que onírico-simbólica- con el caballo, a través del drama del destino común. Y conviene detenerse e intentar apreciar más de cerca el significado del símbolo.

Recordemos el poema "El salto" de Ganarás la luz¹³⁵, donde aparece el símbolo del caballo ciego. Aquí, el caballo tiene también cegado un ojo, el del lado por donde viene la muerte. Ambos, con esa falta de visión, caminan, con la fuerza y decisión que connota su imagen animal. Rocinante, sin embargo está en la plaza bajo la mirada del sol. Parece, pues, que ambos caballos fueran símbolos de distintos mundos: el primero, ligado a las fuerzas oscuras, ocultas y subterráneas; el segundo, unido al aire, el cielo y la luz. Pero no es así. En los dos el aspecto dominante es su irremediable presencia ante la muerte: son el símbolo del destino impreso en la corporalidad del ser. Para ello la apreciación del sol

pasa de benéfica ("La Gran Aventura") a maléfica. Si antes el héroe era transformado por elevación y sublimación en la luz (bacía, yelmo, halo), ahora lo es por el sacrificio y la muerte. El caballo, portador mitológico del destino, es el destino mismo en la poesía de León Felipe, unido a los aspectos nefastos del sol y de los ritos solares (corrida de toros).

Observemos, finalmente, que Rocinante no es un libro concebido según una estructura uniforme. Caben diversos acercamientos al tema poético. Fundamentalmente, los dos que surgieron en Drop a Star que, con modos diferentes, recorren toda la obra de León Felipe. Por otra parte, en el poema comentado, el caballo cubre un amplio espacio de significación simbólica, vinculado a los aspectos animales (terroríficos) y a su superación luminosa y angélica (espiritualización del vuelo). Pero lo que ocurre en este libro postrero es representativo de la obra entera, según habíamos visto en las páginas anteriores. La identidad y diferencia dentro de esa obra se advierte en la prolongación del uso de unas imágenes que, sin embargo, aparecen de distinta manera, vinculadas a diferentes esquemas dominantes, siendo estos esquemas también pocos, determinados y constantes. Pero la identidad y diferencia surge igualmente del interior de cada conjunto de poemas, a veces de ciertas imágenes particulares, como ésta del caballo, cuyo poder de irradiación las convierte en ejemplos de polisemia y les confiere la función de mediar o enlazar otros sistemas de representación.

Hasta aquí alcanza la materia que nos habíamos propuesto tratar en este capítulo. Pero puede ser aún completa por la mención de otros estudios críticos de tema análogo y por algunas -breves y provisionales- conclusiones.

En primer lugar, recojamos el artículo de Laura de Villavicencio, "Estructura, ritmo e imaginaria en Ganarás

la luz, de León Felipe"¹³⁶. El título ya nos indica su interés coincidente con nuestro estudio y también la limitación a una sola obra de la que se advierte su puesto clave y central en el conjunto.

Hay que señalar, como coincidente también con nuestro trabajo, la mención de la voluntad de estructura que la autora advierte en la poesía de León Felipe, vista en la unidad temática el tono monocorde y el orden interno. Pero de ahí se extiende a otras consideraciones aún más importantes: la poesía es "un orden supremo, paralelo al orden universal"; aquí residiría el centro de la estética del poeta, que Laura de Villavicencio describe como reflejo. Retengamos, por nuestra parte, la homología de sistemas como dato que ya habíamos aceptado y que nos sirve de fundamento. Cómo sea ese "sistema" lo veremos más adelante. Que es algo más que reflejo ya lo hemos apuntado en numerosos lugares de este capítulo.

Como segundo aspecto de importancia, la "concepción cósmica" de la vida y del arte. De ahí que ocurra una cierta comunión cósmica (despersonalizadora) y una ampliación del sujeto, el "yo". Acerca de esto también hemos hablado, insistiendo más pormenorizadamente en los distintos momentos, subjetivos, generales y su integración en el sujeto poético. Coincidimos en aceptar que el "yo" de la poesía de León Felipe, desde Drop a Star, no es únicamente subjetivo, que "el poeta no canta su intimidad, sino que se proyecta sobre todos los hombres con una voz que quiere ser genérica y eterna".¹³⁷

Se alude en el artículo a la sobriedad del poeta en el manejo del vocabulario y de las imágenes, y, de ahí, la reiteración como recurso habitual y el predominio de los vocablos sustantivos. Esta observación se incorporaría normalmente a la estilística de León Felipe, sabiendo que, efectivamente, las palabras de especial carga simbólica y semántica, las imágenes organizadoras y portadoras de sentido, se

repiten, aisladamente o formando secuencias. Pero no sólo los sustantivos, sino también ciertos verbos que comportan algunos de los esquemas de transformación.

Y, ya por último, la autora menciona la articulación temporal de la poesía de León Felipe. Dice que destaca, por su ausencia, el pasado, mientras el futuro es casi siempre metafísico. Esta última palabra puede ser una trampa. También cree que el poeta escribe siempre en presente. Aquí nosotros queríamos añadir que desde Drop a Star, y por todo lo que hemos explicado, la articulación del tiempo no es subjetiva (íntima, curso de conciencia), como no es propiamente cronológica o histórica, sino mítica. Que el tiempo es, a la vez, la boca de la muerte y la del enigma... y que su entrada en la poesía se hace por su superación, por el lado de la constitución del mito. Y aquí es donde onlaza la esperanza como palabra o como grito y esfuerzo del deseo. Este punto es clave... y no entendemos a la autora cuando le llama "una absurda esperanza más allá del dolor y del infierno". Es toda la tensión de la poesía de León Felipe y su misma constitución simbólica la que está aquí en juego...

Nos cabe mencionar ahora a Concha Zardoya. Ya de tiempo atrás se había ocupado en los símbolos de León Felipe. Ella los llamó de esta manera en su artículo de Asomante. Luego, su estudio fue ampliado en las sucesivas ediciones de su gran libro¹³⁸.

Afirma, en general, que las "grandes metáforas" de León Felipe son "parábolas, metáforas o símbolos parabólicos"¹³⁹. No define más la cualidad ni la razón de tales nominaciones. En el artículo y el libro coincide en dos -la piedra y el Viento- mientras el Ciervo de su primer estudio es sustituido por la estrella. Su método consiste en desglosar los distintos aspectos del uso de las imágenes a partir de las menciones expresas en la obra del poeta. Esto encamina su exposición hacia una disgregación de los objetos, sin que apa

rezca claramente la relación entre los diversos contextos y las estructuras donde estos símbolos cobran significación. Y, por otro lado, la división "lógica" suprime el aspecto de evolución en la diacronía, de modo que se nos hace difícil captar el proceso de las imágenes. Sin embargo, esa misma fragmentación de los significados de las imágenes nos muestra, en su estudio, una verdad que también en nuestras páginas hemos advertido: la polisemia de tales símbolos, su capacidad de significar de modo, a la vez, igual y distinto en los contextos donde aparecen. Por ejemplo, es fácil advertir la importancia capital de estos significados atribuidos por Concha Zardoya al Viento: "Fuerza cósmica", "destino y finalidad", "justicia y libertad", "sueño y espíritu", "poesía".

Aparentemente ajeno para nuestro propósito, el prólogo del poeta Juan Rejano a El Ciervo¹⁴⁰ nos sugiere algunos puntos de confirmación y la posibilidad de abordar un problema común: la cualidad social de la poesía de León Felipe. Los elementos coincidentes, aunque analizados desde diferente perspectiva que la nuestra, resultan ser la descripción de la poesía de León Felipe como poesía fronteriza o mestiza, porque participa de dos fuerzas contrapuestas. Dice: "También la poesía de León Felipe se produce entre dos edades, entre un mundo que declina y otro que amanece, y es, por ello, una poesía fronteriza, una poesía mestiza, que expresa la recóndita desazón, la crisis agobiadora del hombre contemporáneo y participa de dos fuerzas contrapuestas, aunque desgraciadamente no haya llegado a descubrir el destello de la más positiva y juvenil"¹⁴¹. Resulta ser, también, para Rejano, poesía concebida como interrogación, habiendo mencionado previamente el tema central de la búsqueda del hombre.

La afirmación, a nuestro juicio deliberadamente polémica, expresada en la pág. 11, nos introduce en la cuestión problemática: "Lo que hará de este dramático monólogo

de León Felipe una aspiración universal de profundas dimensiones es su identificación íntima con una de las etapas más oscuras y, a la vez,, más esperanzadoras de la historia del hombre, es decir, la unión de lo poético con lo social -sí, con lo social, a despecho de angustias religiosas y metafísicas- ambas cosas en su más pura interpretación".

Rejano, como también Guillermo de Torre, y otros, nos pone ante una imagen habitual, casi propagandística de León Felipe. Su observación hace que tengamos que matizar lo que hemos dicho páginas atrás, reconociendo que aún en los momentos más personales, desolados o íntimos, el poeta cumple siempre su papel de portavoz del hombre y, precisamente, de un hombre determinado histórica, social y culturalmente por circunstancias particulares: la guerra, el exilio, etc. Aunque esta presencia sea distinta en Español del éxodo y del llanto, El Ciervo y ¡Oh, este viejo y roto violín! El sujeto poético de algunos libros -hombre genérico, hemos afirmado- queda, de todos modos, lastrado de particularidad, de concreción circunstancial.

Creemos que, según lo estudiado, debemos, a pesar de todo, seguir manteniendo dos aspectos para la recta comprensión del poeta: en primer término, que "la poesía de médula civil", realmente, puede circunscribirse (sin exclusión) a un período de su escritura, justamente al que va de 1937 a 1945. Las preocupaciones humanas no quedarán ajenas en los demás, pero las mediaciones utilizadas y los temas directamente poetizados no parten de ahí ya. Y esto hay que verlo en función de ese esfuerzo por comprender la acción bélica del momento o las causas y consecuencias de la derrota, esfuerzo que se acoge a unos sistemas de símbolos que organizan los significados (poéticos).

En segundo lugar, que lo que parece poético en la poesía de León Felipe es, sobre todo, su mito y la articulación consiguiente de los símbolos, esa estructura de mediación con la que se pretende organizar el conocimiento de lo

real. Ese mito, aparecido en Drop a Star, puede colorearse, escribirse desde la batalla, desde el exilio o desde una angustia que ya no tiene nombre concreto... pero en cada uno de esos momentos, es el mito y su resonancia emotiva lo que hace crecer la poesía de León Felipe. Si esa angustia por ejemplo, ya no hace alusión a las primeras circunstancias de la guerra y el exilio, el crítico no podrá, pese a todo, olvidarlas; pero tampoco prescindir del movimiento diacrónico de la obra, de su efectiva diversidad de objetos, temas y afectos, merced a un escueto "a despecho de" que no explica, sino mutila, aspectos esenciales de la poesía de León Felipe. Y si la presencia de lo social y de lo histórico o de la angustia es poética en León Felipe, lo es por su mito y por el tratamiento lingüístico que requiere todo mensaje literario (y al que nos hemos acercado en el capítulo primero).

A este propósito, nos parece oportuno recordar un aserto del crítico N. Frye que puede orientarnos en la conclusión de estas reflexiones. Dice: "el contexto social del arte es igualmente su contexto moral"¹⁴². En la poesía de León Felipe se verifica este paso de una manera clara y definida: el aspecto ético del mito -no desarrollado por nosotros, pero presente en el concepto de "injusticia" y en la exigencia (polémica) de una transformación- surge precisamente de ese contexto social donde el poeta vive. El contexto social e histórico del poeta está presente como contexto moral en su poesía.

CAPITULO IIITODO ES SIMBOLO Y REALIDAD

Anunciamos en el capítulo anterior que nuestro propósito era mostrar la sucesiva organización de las imágenes y su constitución como símbolos, dejando para este momento tratar de lo que León Felipe haya dicho respecto del tema. En efecto, nos interesaba conocer el asunto en su génesis, antes de pasar a discutir la teoría implicada en él, por una parte, y la estructura en su conjunto, por otra. Estos dos aspectos del tema son los que nos ocupan ahora.

Nos parece necesario considerar los comentarios y alusiones al tema del simbolismo en la obra de León Felipe, separándolos del tratamiento general anterior. De esta manera queda atendido un aspecto importante, el que podríamos llamar teórico o reflexivo, que aparecerá enlazado y correspondiente con el hecho poético tal como lo hemos mostrado. Pero esto se verifica mejor cuando ponemos en relación la teoría poética con el conjunto del sistema simbólico como unidad y totalidad. Son, digamos, una y otra, interpretaciones generales de la obra que se reclaman. Por ello las tratamos en este mismo capítulo, que sirve, así, de avance respecto del anterior en el sentido de una mayor generalidad y formalización.

Volvemos a encontrarnos con el tema -inevitable en este poeta- de la relación entre poesía y poética. En efecto, las alusiones teóricas del autor no son independientes del texto poético, sino que forman parte del mismo. Con frecuencia escribe León Felipe haciendo tema de la poética. La razón de este hecho la definiremos más tarde, al ver qué es para él la poesía (por lo que la "poética" se le convierte en una interpretación de la realidad). Ya en el capítulo anterior vimos, libro por libro, el puesto central que ocupa-

ba la poesía; aquí veremos, paralelamente, que la simbólica de León Felipe (en su mención expresa) ocupa un puesto similar dentro del conjunto simbólico. De modo que podemos adelantar la semejanza:

poesía	.	.	símbolo
	.	.	
poética	.	.	simbólica.

Siguiendo con la idea de tratar el aspecto teórico y el sistema simbólico general como dos tipos o procesos de formalización de la poesía de León Felipe, el capítulo constará de tres apartados: 1.- teoría de los símbolos; 2.- empleo de los símbolos; 3.- sistema general simbólico de la poesía de León Felipe. Y previamente nos permitimos recordar algunas nociones, establecidas en la presentación, que sirvan de apoyo y referencia inmediata. (Lo cual puede ofrecer una prueba implícita de la pertinencia del punto de vista metodológico y de la perspectiva formal que allí adoptamos como la más adecuada al autor y a su propio texto.)

Entre el amplio número de tratados y ciencias que hacen del símbolo objeto de su estudio, elegimos la visión antropológica como la más apropiada para dar cuenta de los rasgos propios que el fenómeno del simbolismo nos ofrece. Se trata, más en concreto, de una perspectiva cultural que estudia la presencia de los símbolos en general -y de ciertos símbolos recurrentes- en todas las formas de comunicación y en todos los procesos de interpretación que el sujeto humano produce.

Definimos el símbolo, al comienzo, como representación originaria y autónoma, capaz de dar sentido (ordenar los significados) e instaurar una interpretación y un "discurso" (exposición sucesiva de alguna de sus significaciones simultáneas y relación con otros símbolos del sistema). Siguiendo a muchos autores¹ creímos poder determinar su función general de mediación, tomándolos como los organizado-

res (bien sean "cosas", bien sean "palabras") de la integración de la estructura natural (supuesta o postulada por nuestra facultad de conocer) con la estructura cultural del mundo, o de los diversos planos de la estructura cultural entre sí. Hay, sin embargo, otros aspectos funcionales de la mediación que se refieren al sujeto en su sociedad, al sujeto respecto de la propia conciencia, al sujeto en relación con su historia.

1.- El símbolo. Testimonio y teoría de León Felipe

Las primeras menciones que conocemos del tema muestran un desarrollo relativamente amplio, una terminología de conceptos inclusivos y equivalentes que se recubren en su extensión, y una determinación temporal, junto con otra temática, ambas importantes. Son líneas escritas entre 1938 y 1939 en El pavor de las bofetadas y están en relación directa con Don Quijote y Edipo, personificación del Poeta Prometeico. Ya vimos que el giro del proceso simbólico en la poesía de León Felipe se dio en Español del éxodo y del llanto, con la función de restituir la posibilidad de dominar el caos y restaurar el mito positivo de Drop a Star, tras la destrucción. Es, justamente, antes de ese libro, casi al mismo tiempo que algunos de sus poemas, cuando surgen las primeras menciones del símbolo que luego se prolongan en obras posteriores, desapareciendo casi al final, si bien el concepto, con otros términos, permanece y recibe nueva actualidad. Estudiaremos estas distintas situaciones, dejando constancia, desde ahora, de esa primera identidad -temporal y circunstancial- entre teoría y desarrollo del proceso de simbolización. El período de mayor interés para nosotros abarca desde El pavor... (1939) a Ganará la luz (1943) y, luego, ¡Oh, este viejo y roto violín! (1965).

En el primer momento vamos a considerar la presencia de los símbolos y los términos "símbolo", "figura" y "mito". El contexto en que aparecen es determinante para comprender su sentido. Al comienzo de El pavor..., se nos ofrece la

clave en estas frases que seleccionamos:

Las revoluciones se hacen [...] para resolver el gran problema del hombre. Y no se hacen contra las dictaduras humanas, sino contra la dictadura de las estrellas también[...]

Y no las hacen las masas ni los tiranos, las hace el hombre. No un hombre singular, sino el hombre.²

Notemos cuáles son la acción y el sujeto: las revoluciones y el hombre, como ser genérico. Y el elemento común, el poder del sujeto para realizar la acción, es una fuerza dormida, el genio poético. Aquí se sitúa la primera mención del símbolo. Habla el autor de ese genio poético-prometeico:

Suele existir como un símbolo y es comúnmente la conciencia de un grupo de hombres personificada en un héroe imaginario, nacional o universal.³

Podemos ya, con estos datos, pasar a interpretar los textos. El símbolo es la conciencia de la humanidad, personificada. Pero esto tiene implicaciones muy amplias. En primer lugar, se define el símbolo como imagen de humanidad, con una serie de equivalencias que giran alrededor de dos polos: fuerza y conciencia. En efecto, el símbolo contiene la fuerza revolucionaria general del hombre, su plena humanidad latente o poder de construirse a sí mismo y al universo (luego, como ya vimos, el acento podrá recaer en la interpretación). Así, el símbolo será, más propiamente, imagen anticipada de humanidad. (Las revoluciones no las hace el hombre singular, sino el hombre). Pero la imagen es, también, conciencia, porque en el símbolo el hombre alcanza cierta posesión, no refleja todavía, de sí mismo. La fuerza poética que aparece como símbolo es transformadora e iluminadora y así, el símbolo alumbra (ilumina) la realidad porque alumbra (engendra) la realidad nueva. El símbolo del símbolo será, entonces, el fuego o, como se dice aquí mismo, "la imagen encendida".

Nos parece poder deducir del texto citado que el símbolo aludido por León Felipe, que vive en la conciencia en

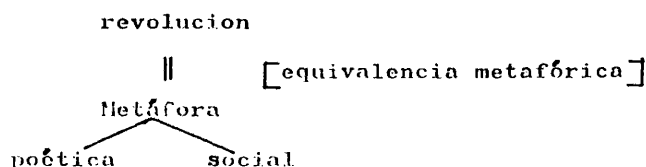
la figura de un héroe, tiene una realidad primaria no lingüística, sino eminentemente cultural e imaginativa, expresable en diferentes vehículos, aunque el poeta se refiere a uno -la poesía- no reducible, tampoco, a la serie estructurada de unos versos. Porque, como se aprecia fácilmente, la Poesía es en el texto, un concepto muy general, abarcador de toda la realidad, como lo es en este momento, también, el término Justicia.

Otro aspecto del símbolo, implicado en la definición citada, es su carácter colectivo. No necesitaremos desarrollar este rasgo, a la vista del texto de León Felipe: "una fuerza general latente" ... "es comúnmente la conciencia de un grupo de hombres". También en este sentido el concepto de símbolo es primariamente cultural y social; no es lo más individual y propio de un autor, sino la percepción que una comunidad tiene de sí y del mundo como posibilidades.

Hagamos constar una consecuencia (que adelantamos en uno de los párrafos, al comienzo del capítulo): implícitamente se está realizando la coincidencia entre símbolo y poesía. Y esto por dos caminos. Primero, porque lo que existe como símbolo es la fuerza o genio poético. Digamos, la poesía como energeia que aparece en esa imagen colectiva. En segundo lugar, el símbolo se menciona como conciencia, y esta misma realidad fue ya atribuida por nosotros, en el capítulo precedente, a la Poesía en general. De nuevo, la función de la poesía, por ambos caminos, viene a realizarse en el símbolo en un sentido, el que representaría la igualdad: símbolo = Poesía. Hay, igualmente, otro sentido, el inverso: Poesía = símbolo. La Poesía es el símbolo de la transformación humana, del poder ilimitado de creación. Y esto a través del sistema de relaciones

revolución	.	.	metáfora
social	.	.	poética

La poesía es símbolo porque representa la realidad (colectiva) mediante una transformación (metafórica) del término retórico "metáfora". Esta consiste, dicho brevemente, en un cambio en el significado directo de una expresión (sintagma, lexema) que aquí pasa a significar el centro de la realidad misma. Esquemáticamente.



Y, de este modo, se establece una circulación de doble sentido: la revolución es una metáfora social y la metáfora es un signo revolucionario. (Signo creo que puede entenderse como señal anticipadora). Ya este mismo hecho nos lleva a apreciar una cierta imprecisión terminológica, pues se usa la expresión "metáfora poética" o "gran metáfora" donde nosotros usaríamos símbolo. Esa ecuación que hemos expuesto lo explica. Pero, entonces, León Felipe restringe la extensión de símbolo a unas figuras o personajes, héroes de la leyenda o del mito, que perviven en la conciencia colectiva por su inexhausta capacidad de significar, no aludiendo a los símbolos cósmicos o naturales, que él mismo maneja habitualmente. Esto puede ser debido al punto de partida social e histórico-mítico que ha adoptado. De cualquier manera, las dos figuras representativas de esa fuerza poética son Don Quijote (atención al mundo social e histórico) y Edipo (atención al mundo cósmico y transempírico), ambos agentes de la transformación.

La relación, o mención conjunta del símbolo y la metáfora, nos hace dar un paso más, diciendo que León Felipe parece suponer que el símbolo se engendra por un proceso metafórico (y, en general, retórico). Evidentemente esta afirmación, si se la podemos probar, no es una descripción téc-

nica en él, sino una consecuencia de su terminología inclusiva. La metáfora, vista activamente, se menciona en el texto como "el mecanismo metafórico" que, en su transignificación, anuncia/enuncia algo propio de la realidad misma; no es, en absoluto, un adorno retórico. Es ese mecanismo el que pone en actividad el genio poético que vive como símbolo. Las metáforas engendran símbolos o signos revolucionarios, etc.⁴.

Para concluir esta exposición, después de conectar la definición general de símbolo y su relación con la poesía y con la metáfora, nos cabe mencionar la función que León Felipe le asigna. Con sus mismas palabras:

... y sus ojos y su conciencia [de Don Quijote]
ven y organizan el mundo, no como es, sino como debe ser.⁵

Ya sabemos que esta última frase alude a la transformación metafórica como transformación social. Ahora, nos fijamos en el primer término que se refiere a la función de comprensión (captación) y ordenación de la realidad según unos principios o categorías proyectivas, propias de la aspiración y del deseo: y ésta nos ha parecido ser, exactamente, la función del símbolo en una de sus facetas. (La misma función categorial desempeña la pregunta incontestada y necesaria de Edipo).

Resumiendo las ideas principales, hemos hablado del espíritu poético como energeia (fuerza) y conciencia, plasmado en una figura simbólica de vigencia colectiva, transformadora y alumbradora de la realidad universal. Pero al símbolo puede hacer referencia León Felipe con otros nombres equivalentes. Seleccionamos en este momento, como más importante, el sueño⁶. Si en la serie de conceptos anteriores sustituimos símbolos por sueños, encontraremos una secuencia paralela, que el poeta establece en su mismo texto:

El poeta prometeico aparece siempre en la Historia como un personaje imaginario [la figura simbó

lica que concierta en sí las aspiraciones de una transformación absoluta, una libertad humana y cósmica]. Pero lo imaginario prometeico gana realidad y la realidad doméstica se pierde en las sombras de la Historia [acción transformadora]. La Historia la compone el sueño de los hombres -Edipo, Don Quijote, Fausto, Zaratustra. Los sueños son la semilla de la realidad de mañana ... [exactamente como el símbolo].

Sabemos que el deseo, los sueños y tantas aspiraciones confusas del espíritu humano, no expresables en conceptos comunes, adoptan el lenguaje cifrado de los símbolos... Estos constituyen, entonces, no una desviación enfermiza de la realidad, ni una metarrealidad ilusoria, sino la expresión de la totalidad de experiencias, conocimientos y valores del hombre. Si el simbolismo -consciente e inconsciente, primario o secundario- forma un todo y no hay separación firme entre ambos⁷, lo mismo podemos decir del pensamiento humano y de sus formas conceptuales, intuitivas, plásticas y simbólicas de conocimiento y expresión. Lo que podemos añadir como característico es que, de nuevo, León Felipe piensa en un ensueño colectivo (y, como tal, objetivo). Este es el rasgo constitutivo de su poesía: si el sujeto es el hombre genérico que representa a todos (símbolo de humanidad), la poesía es la palabra anticipadora y provisional, vehículo de expresión del símbolo encerrado en los sueños colectivos, aquellos que forman la Historia y se hacen realidad, desplazando a la inauténtica al desván del no ser.

Y hay un momento en que el sueño se hace carne y la carne sueño.

Nunca habíamos visto a Don Quijote tan hecho realidad como ahora, ni a España tan hecha ilusión. ¿Quién sabe ya cuál es la realidad y cuál es la ficción?

La obra siguiente, Español del éxodo y del llanto⁹, menciona el tema en su introducción en prosa, que pretende ser una justificación del poeta y de su quehacer. La poesía es un contraste de luces y sombras, del cual son maestros

Cervantes y Shakespeare, pero de modo distinto. En el primero el contraste es vivo, de carne y hueso; Shakespeare juega con conceptos, invenciones o símbolos. Su arte es artificio. Como se aprecia, la división de la realidad en dos campos irreconciliables continúa en la base de la visión de León Felipe. Pero parece, en ese contexto, que los símbolos son entendidos como representaciones establecidas culturalmente a disposición de los artistas, que expresan ciertas ideas o interpretaciones generales, desapasionadas, de una manera estructurada y esquemática. Los símbolos no crean ni organizan nada; no tienen interpretaciones o significados propios, sino en función del valor cultural que se les concede. La organización literaria proviene de una acción del escritor -el "artificio", el "juego"- del cual los símbolos son solamente materia. La relación verbal y simbólica lleva aquí la marca de lo que no es real, sino ficticio y artificioso, a pesar de su grandeza. Se opone a lo inmediato y vivo, representado en la carne. Sin embargo, este uso del término "símbolo" parece pasajero y se ha introducido aquí, posiblemente, por la atracción de la serie verbal: "Shakespeare juega siempre con conceptos y frases y con personajes forasteros; con invenciones, con símbolos universales. Su arte es siempre artificio, virtud genial de comediante maravilloso..."¹⁰.

En Ganarás la luz recoge León Felipe algunos fragmentos de El payaso..., y, justamente, los que se refieren a nuestro tema en el libro III, "Prometeo", que trata de la poesía nuevamente. La reiterada inclusión de los conceptos ya analizados les otorga un nuevo contexto de muy amplia significación, pues culmina en este momento la poética simbólica que surgió en la posguerra y se perfilan aspectos poco desarrollados anteriormente para constituir un cuerpo teórico más amplio y homogéneo. La línea conductora puede quedar fijada con los siguientes elementos: la grande y eterna revolución --- un mito ----- el Poema Universal. De la revolución, en su aspecto tocante a la poética, ya hemos hablado.

Ahora esa revolución se introduce como mito, el cual coincide también con la poesía en general y con el trabajo poético de León Felipe (autor), en cuanto éste cumple en sí mismo aquellos mitos.

La equivalencia de mito y poesía y la estrecha vinculación de los mitos universales, legendarios, con el "mito" de León Felipe son los aspectos que hemos de resaltar. Los primeros párrafos del libro¹¹ ratifican esta que parece identidad mediante una negación: si no hay mitos, o si éstos no perviven hoy, no existe poesía. Positivamente, el mito pertenece a la realidad (en su más profunda determinación, igual que los sueños, que están "sembrados en la carne") y participa del poder de la poesía: florecer, fructificar, etc. El mito es poético, la poesía está en el mito. Así podemos concluir que el mito parece ser otro nombre del mismo concepto simbólico, resaltando el aspecto cultural que ya tenía y los rasgos de actividad, fecundidad, etc. El mito viene transmitido por su héroe principal, Prometeo, o el profeta o el poeta... Walt Whitman, Job y Jonás. El conjunto -que León Felipe considera una unidad legada- nos indica la integración de pasión, rebelión, sufrimiento y poesía (además de un cierto carácter "colectivo") que son los valores complejos que pertenecen a este desarrollo del universo simbólico, que es el mito.

Nos podemos preguntar, sin embargo, si León Felipe establece alguna distinción entre símbolo y mito. Dado que el texto comentado es interpretativo, pero no directamente teórico, la respuesta no es fácil ni puede ser tajante. En primer término, tal diferencia no aparece claramente. Y pensamos que esta equivalencia -de hecho parcial, como ya veremos detenidamente en el apartado tercero- se produce porque el poeta se fija más en la función que en la definición de los términos. (No olvidemos que León Felipe está interpretando la realidad cuando interpreta la poesía). Por eso mito, símbolo y poesía son teóricamente equivalen-

tes como producto de una relación interna en su obra: poesía compuesta por símbolos, en torno a un mito fundamental, constituyendo, todo esto, el universo simbólico de la poesía¹².

Y este otro punto es importante, aunque no podemos detenernos ahora en él, ya que no pertenece a la reflexión del poeta, sino a la configuración de su poesía. Pero sí hemos de decir que la mención de los mitos, en general, tiene una estrecha relación con su mito como tema central de su poesía, en el cual se articulan los símbolos. Precisamente se habla de "mitos" en Ganarás la luz, donde se expone, de una forma privilegiada, ese contenido trascendente de la poesía de León Felipe.

Mito, símbolo y poesía nos parecen equivalentes, pero no idénticos. Una vez situada así la relación, dentro de la cual advertimos la diferencia, y suponiendo que se da a causa de la función única que León Felipe expresa, indistintamente, como mítica, simbólica y poética, nos conviene deslindar los rasgos más importantes de tal función. Sistematizamos ahora unos elementos y sugerencias que, más o menos dispersos, fueron apareciendo en las exposiciones anteriores y que reciben una confirmación nueva por los textos de este libro. Los dos polos, ya conocidos, son: totalización de la experiencia y de la realidad y renovación como proyecto humano. Pero, más en concreto, podemos dar estos nombres:

1.- integración: es la función que hemos denominado también "mediadora" entre el pasado y el futuro, el hombre y su medio, el sufrimiento y la rebelión, lo colectivo y lo individual, la poesía y la realidad¹³. En resumen y síntesis, de lo conocido y lo desconocido, de saber y deseo.

2.- esperanza: nos detenemos en ésta que parece nueva expresión del poeta, quien dijo ya, seguramente polemizando, en Español...

porque yo no soy el que canta la destrucción
sino la esperanza.¹⁴

Y, de modo paralelo, añade ahora

Vuelvo a decir:
No canto la destrucción,
apoyo mi lira sobre la cresta más alta de
los símbolos.¹⁵

La sustitución, deliberada, de esperanza por símbolo, justifica nuestra definición. Pero aún podemos ir algo más lejos. La esperanza, y el símbolo que la expresa y la sostiene, se entienden como un poder de elevación. Cuando el poeta habla de destrucción recordamos, por ser del mismo libro, el viaje al abismo o el descenso. Frente a ellos, contra ellos, asienta su poder poético en "la cresta más alta", uniendo la poesía al conjunto valioso que se organiza con el ascenso y la elevación.

Ambos aspectos de la función del mito nos conducen a resaltar aquí, en un breve paréntesis, otra cualidad atribuida al símbolo: la firmeza¹⁶. En relación con el Viento, quien juega con los versos y los dispersa, en relación con el cataclismo de la Historia, los símbolos aparecen como unidades estables y consistentes (en este caso, se aplica el nombre de símbolos a una clase). Es la misma idea expresada en el texto inmediatamente citado, el canto apoyado en los símbolos. Esa firmeza, insinúa otro texto, se funda en la elementalidad o desnudez de su ser, que le hace resistir el despojamiento:

Mas de este modo queda la Historia sola en
la tenacidad de sus huesos, de sus piedras
y de sus símbolos,
sin números,
sin sombras
y sin paños.¹⁷

Y esta otra frase confirma lo mismo y nos hace recordar semejantes momentos poéticos:

Corramos todos la aventura como los grandes
símbolos de piedra sepultados que se levantan
con sus aristas firmes y pueden al fin más que
el Viento desmemoriado.¹⁸

Tal vez existe un referente de esta mención poética en las pirámides y templos aztecas cercanos a la ciudad de México o en los edificios de la cultura maya. Ahora bien, al margen de esta suposición, caben dos observaciones, con las que cerramos este paréntesis: primera, que los símbolos son "de piedra", aspecto que se invierte en el último libro, donde las piedras son símbolo (de los poemas o de los fragmentos que permanecen sólidamente establecidos en el poeta); la imagen está ya presente en este momento: "Con estos poemas que yo he llamado ya orgullosamente piedras firmes..."¹⁹. Segunda, que esos "símbolos de piedra" son las piedras hechas símbolo (sea cual sea su referente) y así, realidad dotada de significación universal para el hombre (aquí, el vencimiento del tiempo destructor o de la voluntad cósmica negadora).

5.- transformación: esta función del mito y del símbolo debíamos llamarla, de modo justo, "producción", puesto que la Poesía en general, como el sueño, etc., es el vehículo verdadero para crear la realidad nueva. Este aspecto completa necesariamente el anterior, quitándole el excesivo estatismo que la mención de la firmeza puede sugerir y afirmando el sentido dinámico que la "integración" y la "esperanza" contienen. Más aún, el mito, el símbolo, en definitiva, la poesía, integran o median toda la realidad y contienen o expresan la esperanza humana porque son los núcleos productores de la realidad y de tales sentimientos concomitantes.

Hasta aquí hemos tratado de la expansión del símbolo, como concepto, desde la mención en El payaso... hasta el mito de Ganarás la luz. Pero en esta obra la relación entre símbolo y poesía avanza de un modo definitivo, aunque no sorprendente, pues estaba anunciado ya en 1939, al convertir a la Poesía como tal en símbolo absoluto, abarcador de toda la realidad, centro y germen, en su definición del "Poema Universal".

Vamos por pasos. La lectura de las páginas correspondientes del "Epílogo" (esta situación es importante) de Ganará la luz²⁰ nos permite recoger esta secuencia de frases en cadenas que se suceden lógicamente y se implican: en este libro hay versos antiguos y recientes ---> me incluyo y me reitero ---> ahora veo que yo no he escrito más que un solo poema ---> (mi poesía no es más que un solo : único poema) ---> se escribe dentro de un plan que se ignora al comenzar ---> el Gran Poema Universal. Los conceptos clave son, pues, que la repetición indica la identidad y ésta se comprende según un plan universal. Para desglosar el trecho avanzado intentemos responder a dos preguntas: ¿qué significa que la poesía es símbolo? ¿De qué realidad es símbolo la poesía?

Tomando como guía una de las definiciones de símbolo que hemos recordado en este mismo capítulo, podemos responder a nuestra primera pregunta que, en primer lugar, los mismos poemas que León Felipe escribe y sus reflexiones acerca de la poesía pasan a formar parte de un sistema segundo al quo, efectivamente, representan como partes del todo, sin perder su unidad y su valor como poemas individuales; ese segundo sistema es el propio y puramente simbólico de la Poesía como entidad universal. El cual, además, no sólo está representado por sus partes (libros, poemas, etc.) sino contenido en algunas de ellas que mencionan y recogen ese todo universal como el mito propio del autor, haciéndolo "tema". De este modo la Poesía como símbolo es la clave del arco del sistema simbólico de León Felipe. Todos los símbolos convergen en ella y ella los contiene -los produce- a todos²¹.

Como ilustración, recordemos de nuevo este texto:

La poesía entera del mundo tal vez sea un mismo y único poema.

Yo pienso que es el mito permanente, sin origen y sin término y sin causalidad ni cronología; un viento encendido y genésico que da vueltas por la gran comba de universo; algo tan objetivo, tan material y tan necesario como la luz. ¡Tal vez sea la luz! ¡La

luz! La luz es una dimensión que nosotros no conocemos todavía.²²

Si aquí tenemos el fundamento de la simbolización, también el aspecto del sentido está presente. Porque, justamente, es en la Poesía donde aparece la posible plenitud de sentido, en forma de "plan"²³ y también el desconocimiento es un lado constitutivo de ese sentido, que afecta a las partes (poemas, libros) porque son partes. En cambio, la Poesía es el símbolo donde se afirma ese sentido último como desconocido pero no menos real. Queda patente que esa "dimensión" no es cualquiera, sino la más definitiva. De ahí que esta "función" propia del símbolo -dar sentido- se cumple en la Poesía en el grado máximo, y así también por este camino la alcanzamos como clave de todo el conjunto de los símbolos.

Finalmente, creíamos que los símbolos son pluricontextuales y que desde ellos se organizan los contextos poéticos y literarios. El texto de León Felipe nos aboca a la misma conclusión: la Poesía es el símbolo de la poesía como contexto total y único, como "discurso" universal, capaz de recoger todos los anteriores y, anticipadamente, también los venideros²⁴.

Hasta aquí nuestra respuesta a la primera pregunta, qué significa que la poesía es símbolo. Pero, prolongando algunos de los elementos mencionados, nos hemos de enfrentar a la segunda de las cuestiones: de qué realidad es símbolo la Poesía. Y recordemos que quedó establecido en el capítulo II que los símbolos utilizados por León Felipe -luego veremos cuáles y cómo- se referían al universo como misterio y, por tanto, al misterio, sin más, que rodea y cubre al hombre, y a éste mismo en su dimensión incógnita, lo que nosotros hemos llamado enigma, pero que él, más habitualmente, llama también misterio, seguramente desde la conexión de hombre y universo que anida en su obra (rasgo simbólico al que alude la relación habitual de macrocosmos y microcosmos). El misterio, pues, en su doble dimensión aparece en el deseo

(insatisfecho), proyectado como transformación de la realidad e, indisolublemente, constitución del hombre.

Por lo mismo, el símbolo de la Poesía es el símbolo de la unidad (dotada de sentido) de la historia humana, según León Felipe la concibe. Historia que es definida como el proceso del nuevo nacimiento, o como una serie interminable de lágrimas, esfuerzos, etc. Y, así, el símbolo de la Poesía vendría a incluir el aspecto más genérico y abstracto del mito (tal como luego lo describiremos). Es en la poesía donde ese mito existe (lo vimos al final de Drop a Star y lo volveremos a encontrar en "La Gran Aventura") donde se verifica la unidad de la realidad, mito y poema... elevado a categoría universal²⁵.

Desde esta perspectiva hemos de comprender correctamente el texto del mismo libro, "Prometeo", vigente desde el año 1933, diez años antes de la publicación que comentamos. El fragmento es muy conocido y generalmente citado²⁶ y, a pesar de su mayor antigüedad, forma con los otros aquí recogidos una nueva unidad. Leído en la secuencia del contexto, esos "materiales" inmediatos o productos literarios, aptos para la fogata poética, son sólo dos aspectos de la única realidad que entra a formar parte del (Gran) Poema, obra del (único) Poeta prometeico. Y dentro de esos materiales quedan incorporados los mismos símbolos.

El símbolo de la Poesía recoge y articula la multiplicidad de planos de lo real. Ya hemos hablado de su papel mediador-productor con relación a la realidad y al sentido. Ahora nos cabe decir que ese símbolo es también mediador entre las dimensiones opuestas de la realidad, de modo que ésta queda abarcada en sus dos polos: universal/concreto y subjetivo/objetivo. Su lado universal y objetivo (el otro lo consideramos ya explícito en los textos transcritos) aparece en la mención del poeta-agente, el Viento, tanto en Ganarás la luz como en el poema posterior "Un poderoso talismán" (1954):

Nunca ha habido poetas.
Esa vieja canción la ha escrito el Viento.
 Y la Poesía, la gran Poesía, como la gran
 Historia,
 la seguirá haciendo, también, eternamente
 el Viento. 27

El producto de esa acción queda, consecuentemente, definido como "la canción eterna y anónima del mundo", aspecto de palabra y de conciencia de la realidad considerada como un todo. Porque el paso de una poesía de símbolos a una poesía como símbolo representa también que una multitud de imágenes predominantemente "naturales" lleguen a reunirse bajo un símbolo "cultural", con lo que se produce la mediación natural-cultural a que aludíamos, y, más aún, todo pasa a ser cultural, es decir, creación del orden y del sentido vinculados al modo humano de conocer y existir²⁸.

Conociendo ya la evolución poética de León Felipe, no puede extrañar que, tras el momento de tránsito que representa su obra Llamadme publicano, nos encontremos con la desaparición de unas notaciones sobre el símbolo que tan ceñidamente respondían a la cosmovisión poética de su época anterior. El Ciervo no puede sostener la misma teoría del símbolo que Ganarás la luz. Sólo una mención nos advierte que las creaciones de segundo orden, los emblemas, las nociones abstractas, elementales y humanas son más activas y reales que el mismo hombre. Viven los signos, pero el hombre (como realidad real, no como deseo simbólico) aún no²⁹. Una segunda alusión, recordando su poema a la cruz de Vorsos y oraciones... libro II, la presenta "hecha símbolo", "como un campo segado, esperándonos a todos, / como un campo comunal y mostrenco"³⁰. Por medio de la universalidad del objeto comprendemos que el símbolo sigue teniendo tal alcance o, inversamente, que lo que tiene esa extensión y apertura indefinidas es un símbolo.

Entre los años 1946 y 1960, León Felipe escribe y publica sus adaptaciones teatrales, aunque el período más inte

resante ocupa de 1950 a 1955. Para nuestro objeto actual de estudio, esta otra actividad, a la que dedicamos la segunda parte del trabajo, tiene también su importancia, pues el tema del símbolo se incluye de modo paralelo y complementario a como se presenta en Ganarás la luz. Si hemos observado ya la relación de símbolo (y mito) con poesía, ahora nos fijamos en su relación con el teatro. Veremos aparecer personajes, elementos caracterizados una y otra vez como símbolos, de la mano de Shakespeare y de Juan Larrea. Y de ese conjunto de símbolos en el teatro pasaremos a ver el mundo como un teatro de símbolos. Lo cual, vuelto sobre la poesía, nos iluminará una parcela que otras dos veces ya hemos mencionado: el dramatismo que la sustenta³¹.

Comencemos por el prólogo de "Alas y jorobas o el rey bufón", paráfrasis perdida de El Rey Lear. Está el autor tratando de justificar su empeño y el puesto y tratamiento del bufón. Para ello alude al carácter simbólico de los personajes del cuento o fábula. El bufón, en efecto, es llamado "este jorobado simbólico y tradicional"³²; más adelante, en una acotación del "Prólogo", "es el bufón simbólico. La síntesis de todos los bufones".³³ Su historia comienza con la muerte de los profetas, "alma telúrica de Israel, el grito oscuro de la Tierra, la voz del pueblo, lo que ahora se llama el inconsciente colectivo"³⁴ y su aspecto pretende ser representativo y simbólico, desde el traje al gorro y las jorobas.

Sin embargo, ésta es sólo una parte. "... Y aquí estoy ahora... junto a la oreja de este Rey Lear que no es más que mi otra mitad... Y un símbolo como yo..."³⁵ Por aquí entrevemos la función de estos símbolos, su sentido segundo, que es expresar el dualismo de la naturaleza, la esencia contradictoria del hombre, en sus dos vertientes: "el hombre es loco y ruin, divino y grotesco... está hecho de viento y arcilla ... Los poetas, para señalar mejor este dualismo, han recurrido a los símbolos y han dividido en

dos mitades la naturaleza humana"⁵⁶ Este es el comienzo del teatro, porque esa división crea un antagonismo -"conflicto" en Cervantes, "juego" en Shakespeare- que busca solución y síntesis. Así es como el símbolo que aparece en el teatro lleva a un verdadero teatro de símbolos. Estos son las fuerzas dramáticas, actantes encarnados en actores con forma humana, tal como veremos en la segunda parte de este estudio. Pero la tensión polar que busca un estado de equilibrio, por la integración de los términos opuestos, es, además, una concepción que recorre los diversos estratos o modos de simbolización en la obra de León Felipe. Así, está la unión de viento y arcilla o, más genuinamente, de Luz y Viento, de la cual surge la Poesía⁵⁷; a su vez, el arte y la historia de España se conciben como la pretensión de una síntesis entre la conciencia y el subconsciente, términos que equivalen a personal y colectivo⁵⁸; el hombre es la composición de los dos personajes, cuyas puras esencias separa el poeta. Y el teatro es juego o lucha⁵⁹.

Hasta aquí, cuanto hemos dicho corresponde a un texto de carácter prologal y teórico (en el mejor sentido de la expresión, doctrinal), de acuerdo con el intento propuesto al comienzo de este apartado. Podemos completarlo con distintas menciones del mismo y con referencias a otra obra, La Manzana⁴⁰, que muestra los rasgos anteriores, de alguna forma extremados, mientras que el mismo juego dramático propende a la alegorización por las continuas referencias de carácter intertextual y cultural. Leemos en el título de la versión contenida en las Obras Completas⁴¹ (la segunda): "La Manzana / Fábula o juego poético y simbólico / de hombres y mujeres contado / en español". Y luego los personajes son descritos alegórico-simbólicamente en esa versión. En la anterior⁴², esta misma concepción surgía en las acotaciones: Práxedes Santibáñez "ha vivido siempre entre la ciencia y el misterio y cree en el espíritu y en la poesía. Vuela poéticamente cuando la ciencia llega al callejón ce-

rrado y sin salida horizontal. Le gusta reducirlo todo, hasta las leyes físicas y matemáticas, a imágenes y símbolos"⁴³. De igual modo, Elena de Santa Eleuxis "debe ser la encarnación de la Elena mítica, la Belleza absoluta"⁴⁴. El sentido segundo, simbólico, es además, trascendente, apunta a lo ilimitado.

Por una o por otra de las obras, llegamos a la concepción del teatro como representación de la fábula, el milagro, o expresión plástica y escénica del mito de la renovación de la existencia. Así aparece en No es cordero..., Que no quemén a la dama y en algunos cuentos de El Juglarón, mientras la dimensión trágica (la situación como caos) se apoya en las adaptaciones shakesperianas. Desde ahí hemos de dar el paso al mundo como teatro de símbolos, equivalente de ese mito que intenta realizarse. La historia puede ser definida y descrita así: "no es fábula, que es mito" - "No es mito, que es historia" - "Historia poética y simbólica. / La única eterna y perdurable"⁴⁵. Existe esa esencia simbólica o poética en los hombres, las acciones generales y también en los pueblos⁴⁶. En la concepción más amplia, casi metafísica, el hombre, como es fácil presumir, pasa a ser el personaje bufón de Dios, el símbolo actante de la creación, y el teatro de los símbolos se constituye por la fusión de la ficción con la realidad. Recordemos que esto mismo es lo que ocurre con la mención del único mito que prolonga la conjunción de los mitos clásicos, en Ganarás la luz⁴⁷ (La relación se acentúa por las dos citas de ese libro que se mencionan a continuación, en el personaje que comentamos). Y del mismo modo, finalmente, "el cine poético" manifiesta ser "metáfora viva" o, dicho de otro modo, que la estructura simbólica del arte es semejante (homóloga) con la estructura (simbólica) de la realidad⁴⁸. Este punto, sin embargo, quedará más asentado, indirectamente, en la segunda parte, cuando tratemos de las obras dramáticas y nos refiramos a la escena de León Felipe como escenario del mundo, con su inclusiva correspondencia clásica de teatro dentro del teatro, etc. El drama en

cierra también una cosmovisión y la poesía un drama, el que representan las fuerzas profundas del mundo concentradas en el microcosmos humano, articuladas en el mito único o fábula que se repite ("el cuento de la buena pipa", en Versos y oraciones... II y La Manzana).

Este "drama" de la poesía, encarnado en los símbolos, vuelve a conducirnos a un tema que consideramos ya importante desde el capítulo primero. En efecto, allí mencionamos el aspecto dramático de la poesía de León Felipe en relación con los elementos lingüísticos que estudiábamos. A él referíamos las tensiones de todo orden, la intensidad y el dualismo que parecían en el nivel textual. En el capítulo segundo dimos un nuevo paso: el dramatismo era inherente a la estructura misma de su poesía y, así, la manifestación en la superficie quedaba asegurada y fundada en la misma constitución del poema. La situábamos en los modelos de transformación por el intercambio, la compraventa y el sacrificio. Ahora damos un nuevo paso: de los símbolos dramáticos articulados (estos esquemas) vamos al modo dramático general de la simbolización de León Felipe, que vendrá a resumirse en lo que hace un instante hemos descrito como la división dramática de la realidad compleja (Rey y bufón, o Luz y sombra, etc.) y el juego o conflicto esencial entre ellos. Este es el modo, creemos, más perfecto y más propio de articulación de los símbolos, si aceptamos la división de su sintaxis que hace J.E. Cirlot en la introducción de la obra citada⁴⁹: modo sucesivo, modo progresivo, modo compositivo y modo dramático. En León Felipe parecen actuar, sobre todo, los dos últimos, el compositivo en la ordenación de los espacios simbólicos característicos, ya que en ellos los símbolos combinan los respectivos significados para dar lugar a nuevos sistemas complejos (como veremos); el dramático actúa en el nivel general de la estructura, es decir, del conjunto de la obra y de cada poema, mediante la interacción de los grupos constituidos, a través de unas re

glas o esquemas que son los mencionados. A esta composición en un sistema dramático, global, conjunto, genérico, le hemos denominado (hablando de Ganarás la luz) el mito. Y así volvemos a percibir la importancia de la nueva reflexión sobre el símbolo en Ganarás la luz; donde el texto primero de El payaso... queda enmarcado por la constitución del mito como unidad de interpretación histórica y la Poesía como unidad de interpretación simbólica (universal).

Dicho esto, volvamos la vista atrás. Dijimos que la mención de los símbolos se debilita, sin perderse del todo, en Llamadme publicano y El Ciervo. Y, desde luego, no se pierde el uso de las imágenes simbólicas. Como en otros aspectos de su obra, ¡Oh, este viejo y roto violín! significa una interpretación e inclusión de todo el mundo poético anterior, como tal mundo ya constituido y objetivado, en la nueva obra, a veces, incluso, como materia con la que se trabaja. El simbolismo es uno de estos aspectos, aunque ya no hable el poeta nominalmente de él, salvo en rarísimas ocasiones. Veamos algunos rasgos.

¡No es una luz propicia para la gran metáfora poética, los grandes milagros y el asombro!⁵⁰

Estos conceptos, metáfora, milagro y asombro, definen el contenido mismo del poema "La Gran Aventura", ya analizado en el capítulo anterior, y corresponden al más anecdótico y descriptivo de "aventura"; el adjetivo antepuesto alude, nos parece, a una magnitud de tipo cualitativo, de importancia y de exclusividad. La "gran metáfora" -como los "grandes trasbordos" de El Payaso..., las "grandes revoluciones" y, más tarde, la "gran metáfora poética" y la "gran metáfora social"- se refiere a la única y definitiva, determinada y no calificada por tal adjetivo, precedido del artículo de terminado. El desarrollo del poema es francamente simbólico. Como ya vimos, León Felipe simboliza en ese poema la transformación real mediante una transfiguración literaria y convierte, de nuevo, a la poesía en la tierra misma del mito, no sólo en su enunciación. Digamos que pone en ejerci

cio el símbolo, tal como lo había postulado; por esta aplicación de la teoría lo mencionamos aquí.

Pero, puesto que lo hacemos, nos vemos obligados a llevar hasta el fin este comentario. Porque esa "puesta en práctica" queda también puesta en cuestión, rota, al final, cuando el mundo poético se desencanta y los símbolos de transformación quedan en suspenso. Está en el texto ya comentado: "Bacia... yelmo... y el gorro de payaso"⁵¹. Si ol vidamos este aspecto malinterpretamos toda la poesía de León Felipe en este momento, dándole un carácter de optimismo creador que no tiene. El drama de la constitución del hombre sigue como representación circense de lágrimas, de rabia y de protesta.

Las restantes y escasas referencias al símbolo nos dejan ver que el poeta sigue siendo consciente de su práctica. Así, en la siguiente mención del mismo poema, justamente después de la interrupción primera:

- Mire usted, Señor Arcipreste: Yo no soy un poeta épico... ni antiépico. Alguien dijo que yo era un poeta lacrimógeno. Tampoco... Yo no soy más que un clown, un clown que se ha puesto a hacer juegos malabares con unas ideas absurdas e intemporales y con unos símbolos falsos que no funcionan.⁵²

A esta luz cobra también valor nuevo el poema "Imaginación" que fue ya comentado en el capítulo anterior. No se menciona en él el símbolo, pero se insiste en la creación de la historia por la poesía, y en los símbolos de mediación más preciosos para León Felipe: el milagro, el Cristo y el Infierno... Todo ello nos sitúa en el mismo trazo abierto con El payaso... y que, quizás, concluye con este libro:

La poesía... ¿No es la que hace la historia?
Ésta ha sido siempre mi doctrina.
Todo lo ha hecho la fuerza poética del hombre.
Su imaginación.
La Intrépida metáfora demiúrgica.

¿Y si la imaginación
 fuese una sustancia imperecedera
 y el hombre no fuese otra cosa
 más que imaginación?
 El mundo...
 ¡Sólo imaginación!
 ¡Qué gran consuelo para el hombre!
 ¡¡Todo imaginación!!⁵⁵

¿Pretende el poeta afirmar que la realidad es sólo una proyección del hombre, desrealizando el mundo y la historia? Creo que sería excesivo interpretar así la literalidad del texto. El problema nos presenta otra vía de solución si lo entendemos dentro de la concepción simbólica que estamos mostrando y comentando. Notemos el tono dubitativo de la última interrogación y las siguientes frases, no exactamente afirmativas, sino exclamativas. Es la manifestación de un deseo, más bien... el deseo que da origen, precisamente, a toda su poesía y que sólo en ella se convierte en afirmación y se intenta como posibilidad ("La Gran Aventura"). Lo que primero aparece como creación humana no es la realidad, sino los símbolos del sentido (creador) de toda realidad: Dios, Cristo, los ángeles. Lo creador humano es el sentido, no meramente como síntesis nocional de ciertos principios, sino como una nueva realidad que convierte a los hombres en dioses. Estamos, aún, bastante cerca de la acción del poeta prometeico, descrita en El payaso...

La teoría de los símbolos parece haber desaparecido de los textos de León Felipe. Pero en otros poemas encontramos casi a flor de piel los fundamentos de su teoría inmoviblemente asentados. Así, puede ocurrir toda una interpretación simbólica de su poetizar en el último libro de esta obra, mediante la trasposición: piedra = símbolo del verso; verso = símbolo de la vida; luego, piedra = símbolo de la vida. Pero "piedra poética". Con lo cual vuelve la imagen (comparación) de Versos y oraciones con un nuevo estatuto simbólico y mayor riqueza de significaciones por la mediación recíproca de poesía y vida.

Todas pequeñas y ligeras...
símbolos exactos de mi vida.
Piedras encontradas en la escarcela de
un viejo publicano que no sabe rezar.
Piedras sacadas del pozo seco y oscuro
donde se encuentra cautiva, encadenada y
ahogándose,
la luz redentora del mundo y que hay que salvar
con una maroma de lágrimas.⁵⁴

Cualquier lector puede reconocer en estas menciones rasgos característicos e, incluso, títulos de sus libros. Y, en el trasfondo, la alusión a la vida. Se trata, claro es, de la vida poética, vista desde el lado de la simbolización. Pero aquí nos interesa más destacar que esta mención postrema vuelve a tomar, como visión del conjunto, resumen biográfico y justificación poética, lo que era el núcleo, explícitamente declarado, de su poesía, desde El pava..., llevado al culmen en Ganarás la luz. Desde entonces no hay progresión teórica, pero tampoco olvido o cambio. Otro tema, sin embargo, se cruza con éste. También en el último libro mantiene el poeta la relación de poesía y sueños, haciendo de éstos los propectos simbólicos de la realidad. El caso nos apareció antes y tenemos, a lo largo de la obra, ejemplos de masiado abundantes para poder mencionarlos todos⁵⁵. En ¡Oh, este viejo y roto violín! hay una muestra en el poema "Insomnio":

Esta noche no he dormido...
no he dormido nada.
Yo mismo he provocado el insomnio...
¡Oh, el insomnio, Padre de los Sueños!
La gran ley consoladora e inmutable
y el gran poema de luz que buscamos
nacerán del insomnio.⁵⁶

En todo el poema hay dos temas que se cruzan con distinta extensión. El primero se resume en el verso "esta noche no he dormido..." y se amplía en el posterior: "nadie duerme". El segundo, el de los sueños que nacen del insomnio por la inquietante pregunta o llamada a la puerta, en la conciencia. Como en otras ocasiones, el dormir significa inconsciencia (ver "De Antofagasta a La Paz"), mientras los sueños son las imágenes de la conciencia, acuciada por las preguntas. Los

sueños nacen del insomnio, y del mismo nacerán la ley consoladora y el poema de luz, expresiones que remiten, como apreciamos sin necesidad de nuevos textos, a los rasgos más decisivos de la utopía o mito de León Felipe, con dos de los símbolos característicos (luz y poema) y la inversión del significado de otro (ley pero consoladora).

Los sueños se identifican así con los símbolos y con la poesía. Pero debemos matizar aún esta relación según el texto. Ante todo, los sueños parecen el camino por donde entran en relación los distintos niveles de la conciencia subjetiva (poética) de la realidad (función mediadora):

¡Oh, esos sueños del insomnio!
y esas voces extrañas de la sangre
que me despiertan y me siguen...

[...]

Y la sangre ahí golpeando siempre
con su ritmo monótono y pertinaz.⁵⁷

De este modo se convierten en la manifestación única del deseo y de la experiencia⁵⁸. La dimensión de umbral, de punto de penetración de un mundo (el del deseo) en el otro (el de la realidad) es atestiguada por la imagen de la puerta. El valor ambiguo, complejo, pero organizador y alumbrador de los símbolos como sueños sigue vigente, parece, en esta otra mención.

Después de todo lo dicho en las páginas precedentes, volvamos a 1946, a la conferencia titulada "Poesía e Hispanidad", donde hallamos esta expresión que, hacia atrás y hacia adelante, define la postura poética de León Felipe: "todo es símbolo y realidad"⁵⁹. Podemos explicarla de una u otra manera, según la teoría de la simbolización y del conocimiento que establezcamos. Nosotros hemos procurado hacerlo desde la secuencia misma de los textos del poeta, fundándonos en sus equivalencias. Pero siempre quedan en explicaciones del hecho sólidamente asentado por León Felipe como fundamento de su poetizar, objeto él mismo de la poesía, ya que, digámoslo otra vez, la constitución del mito (y sus símbolos) y el mi-

to mismo (o sus símbolos) forman una unidad en el poema como un acto poético (de creación y de sentido). Todo es símbolo y realidad.

2.- Tipología y formalización de los usos simbólicos

Hasta este punto hemos avanzado en busca de la organización de las imágenes y el significado -cosmovisión- que ella implica. Partimos en el capítulo II de un recuento, de manera que pudiera aparecer que la poesía de León Felipe es tá constituida por un sistema de imágenes recurrentes, organizadas en ciertas constelaciones o isotopías, en cuyo interior mantienen sus componentes algunos significados. Así, concluíamos que esas imágenes organizadas eran símbolos. Después, creímos poder mostrar también una "teoría" de los símbolos poéticos en los textos mismos del autor. Nuestra primera intención en el presente capítulo fue asentar este extremo, destacando que el uso de los símbolos en León Felipe es deliberado, y esto a causa de su idea acerca de la constitución y función de las imágenes, integrada en su noción general de poesía, llegando a asimilarse los dos aspectos de modo tal, que hemos hablado de la poética de León Felipe como simbólica.

De las páginas anteriores podemos deducir una definición del símbolo, según los textos más citados de León Felipe, a saber: imagen cultural, colectiva y arquetípica. En estos rasgos reconocemos el aspecto dinámico, creador de formas nuevas que se suele adjudicar el arquetipo y que León Felipe asigna al símbolo en El payaso... y Ganarás la luz (el héroe mismo es un arquetipo); su encarnadura es cultural, puesto que vive como "héroe imaginario" y, además, propio de un amplio grupo de personas o de toda la humanidad. Este es el tipo de símbolos que León Felipe reconoce. Pero nos podemos preguntar: ¿sólo este tipo? Y si hay otros, ¿cuál es el uso general que hace de los símbolos?

La respuesta a la primera pregunta nos llevará unas líneas, puesto que está también tratada, e, incluso enuncia da, en el apartado precedente. A la segunda le dedicaremos el resto de éste.

Aunque es cierto que, en su texto más amplio, León Felipe permite esa interpretación restringida del símbolo que acabamos de dar, (teniendo en cuenta, además, las funciones que ya indicamos también, que se centrarían en conciencia y creación), a lo largo de las otras obras y menciones reconocemos la relación que los símbolos tienen con las fuerzas cósmicas, la tierra y la sangre, por ejemplo, y la relación con los poderes del psiquismo humano, en su aspecto más desconocido y actuante en los sueños, deseos y toda suerte de rupturas del campo firme de la conciencia racional, lógica. León Felipe mismo usa términos propios de las teorías del inconsciente, y parece referirse concretamente a Jung⁶⁰. Pero cuando lo hace, integra siempre los elementos de subconsciencia y conciencia, de locura y razón, de genio colectivo y héroe individual⁶¹. Del mismo modo, en sus alusiones menciona los símbolos de referente natural, que se unen a los culturales, míticos, literarios o legendarios.

Pero nos cabe la sospecha de que la serie de símbolos vigentes en la obra total del poeta es más amplia que la estricta gama aceptada en la definición anterior. El recuerdo del capítulo II nos lo confirma inmediatamente. Pero, puesto que él mismo, de algún modo define y delimita, también nosotros aquí nos vemos en la necesidad de distinguir y diferenciar, organizando la materia anteriormente ex puesta. Este trabajo descriptivo del uso que León Felipe ha ce de los símbolos completará el anterior de carácter teóri co.

La primera distinción que cabe hacer es la de símbo lo de referente cultural o símbolo de referente natural. Estos términos se deben a que nosotros hemos considerado to dos los símbolos culturales, aunque aceptamos, necesariamen te, esa distinción interna de acuerdo con el objeto que so-

porta la imagen, pues, por ejemplo, la realidad referida por el término "viento" es el soporte material del símbolo humano y, en este caso, literario⁶². Los símbolos de referente (soporte) natural quedan relegados en la teoría de León Felipe, pero son muy abundantes en su obra. Recordemos que hay constelaciones simbólicas y entrecruzamientos con los sistemas de los cuatro elementos (lo veremos después) y que tienen una importancia especial las imágenes de luz y tinieblas como organizadores de la totalidad de la visión del universo; más aún, hemos ido señalando, un poco al paso, un bestiario cumplido (caballo, gusano, lagarto, dragón...). Los símbolos de referente cultural suelen ser instrumentos, como el molino, la noria, la rueda o la moneda, la barca, la cruz; o figuras (ya tantas veces señaladas) o costumbres y usos: compra-venta, el viaje, la representación dramática; las artes, en especial la pintura por sus temas "humanos"; y añadamos los aspectos antropológicos como el sueño, la locura, el nombre y la palabra.

A la vez que distinguimos podemos ver las relaciones entre estos dos tipos de símbolos. Se nos ofrecen las siguientes:

- relación adecuada o de correspondencia: así la de medio o instrumento; la barca es el instrumento adecuado para navegar el mar.
- relación de sustitución o equivalencia: así, una imagen cultural puede ocupar el mismo lugar que una natural: el viaje de regreso tiene el mismo valor que el ciclo natural (en uno de sus significados) y la transformación del trigo de grano en espiga y pan es como la metamorfosis del gusano en mariposa.
- relación de implicación: ésta nos parece la más interesante y muy característica. El Viento (símbolo natural de la de terminación y del destino cósmico, etc.) lleva al hombre al éxodo, es decir, conduce a los hombres y a la historia. La interpretación de la existencia humana, así, se hace posible

por la implicación de las dos series de símbolos y eso nos lleva a ciertas consideraciones ulteriores.

La relación cultural/natural de los referentes simbólicos (es decir, de los mismos símbolos como cosas) nos sitúa en la relación del hombre con el cosmos. Si el simbolismo, en general, es un mediador del intercambio y, por ello, "todo es símbolo y realidad", la implicación de los sistemas (o la correspondencia y la sustitución) en la poesía de León Felipe cumple este papel de una manera especial, deliberada (en el sentido de la obra producida y no de la intención productora del artista). Mostremos, en distintos ejemplos, varias posibilidades de interpretación, además de la mencionada del destino y la historia. Puede verse la relación como identidad del hombre y el cosmos en las imágenes de caída y nacimiento, en la correspondencia del enigma y el misterio (humano y cósmico); cabe la proyección mutua, del hombre hacia el cosmos y de éste hacia el hombre; o pueden verse en la relación de ordenación y sentido como acción humana específica sobre el universo: poesía, pregunta, transformación. En todos los casos queremos resaltar que las relaciones entre símbolos culturales y símbolos naturales establecen la unidad de sentido como mirada sobre la totalidad, sin anular los dos polos subsistentes del sistema, la libertad y el destino, etc.

A esta distinción, por el referente, le podemos añadir otra, por la extensión. Y ahí advertimos los símbolos individuales y los colectivos⁶³. Estamos ante un autor conocido y creador (en el sentido moderno del título) y podemos esperar encontrar símbolos individuales que se remiten, quizás, a una experiencia vivida y cobran sentido en el conjunto del sistema (de la obra), aunque el autor sólo haga mención de los colectivos de remoto origen y transmisión tradicional. Consideramos símbolos individuales a los que él presenta como tales; así, el gorro del payaso, el

circo, el juego del prestidigitador; también las figuras que cobran especial relevancia: Walt Whitman, y la transformación de otras: Don Quijote, el bufón, etc., cuyas determinaciones en la significación las impone el texto, no le vienen dadas más que en una pequeña medida (al contrario de lo que ocurre, por caso opuesto, con Prometeo). No consideramos de igual modo imágenes individuales "los lagartos", pues son variaciones de otras típicamente colectivas.

Aquí todavía tenemos que precisar. Porque en un autor moderno todo símbolo, si es colectivo, es también individual, está elaborado, contiene una importante carga de significado nuevo (y posiblemente no transmisible) que se inserta en el haz transmitido. Por tanto, todos los símbolos de León Felipe deberían ser llamados "individuales" por que él los usa. Pero algunos lo son exclusivamente, mientras otros le vienen de la tradición (el caballo alado). Los símbolos colectivos, sin embargo, y esto nos parece que caracteriza y sella esta poesía, tienen gran importancia, no sólo por su abundancia y recurrencia, sino por la vigencia mantenida de sus significaciones habituales en el texto poético. De ahí que se haya podido hablar de la "poesía elemental" de León Felipe, aludiendo, precisamente, a la presencia de los cuatro elementos. Esto es lo que, a nuestro parecer, él mismo resalta en el simbolismo cuando alude a que es conciencia de un grupo o cuando intenta juntar el legado tradicional "subconsciente" con la conciencia heroica individual.

Al hablar de la Poesía hemos insistido en el carácter general y colectivo que le otorga el poeta. Volveremos sobre el tema unas páginas más adelante. Tengamos, sin embargo, presente, que este carácter, necesariamente relacionado con el uso de los símbolos colectivos, se une al del genio particular que descubre las imágenes latentes y las muestra, que organiza el sentido oculto y transforma la realidad. Esto, en el aspecto formal que ahora tratamos, está

presente en la relación (que lo es de mutua inclusión) del simbolismo colectivo y del individual.

Finalmente, considerando que nos referimos siempre a un texto, cabe establecer una tercera distinción o matiz por el modo como los símbolos se presentan en el nivel textual. Recogemos y aceptamos una sugerencia de F. Edeline, aunque la decimos con otras palabras, equivalentes a las suyas⁶⁴. Llamamos "simbolismo tácito" a aquel que no muestra los símbolos como tales en el nivel de los enunciados, aunque la palabra o sintagma se refiera a un objeto, hecho, etc. que exista como símbolo. En este caso el referente es el símbolo que está en el discurso de un modo no específico. Llamamos "simbolismo expreso" a aquel en que la palabra actúa como símbolo (a través de la operación retórica correspondiente) y se muestra tal en los enunciados. Hemos visto ambos modos de simbolización en León Felipe. El primer caso era observable en sus primeros libros, donde las imágenes se situaban en un proceso de simbolización. Y, si estamos en lo cierto, es a partir de la nueva ordenación del mundo poético, fundada en Drop a Star y buscada en El payaso y Español... cuando el símbolo se establece de manera específica en el nivel textual, aunque la organización que lo hace posible - constitución del mito - sea anterior y alcance su plenitud sólo en Ganarás la luz⁶⁵. El ejemplo que puede servirnos aquí nos lo ofrece el mismo poeta; se trata, una vez más del Viento, aparecido en Versos y oraciones, I, desarrollado como símbolo en Ganarás la luz y Llamadme publicano (y otros poemas), y todavía en el "epílogo" de Ganarás la luz reinterpretado (el texto ha sido citado y comentado en el capítulo II).

Que los símbolos impliquen, en general, como sistema, una cosmovisión es algo que comenzó a verse en el capítulo anterior y que alcanzará su desarrollo pleno en el siguiente. Para ilustrar el uso de los símbolos en la poesía de León Felipe podemos, sin embargo, anticipar ahora la ex-

plicación de un rasgo fundamental de esta organización, por un doble motivo. Primero, porque nos remitirá a esas imágenes de referente natural, aparentemente olvidadas por el poeta; segundo, porque ellas se nos mostrarán, en su aspecto simbólico, consignadas con una carga de significado acorde con los datos presentados hasta el momento. Las imágenes que configuran el espacio y el tiempo, como percibidos, en la obra de León Felipe son de carácter simbólico colectivo, en general expreso, y naturales. Y su función es crear el ámbito propio del mito humano, contenido esencial de esta poesía. Veamos, pues, cómo lo hace.

En el primer libro y en el último, dos descripciones de Castilla que ya conocemos. "La higuera maldita" (de Ver-sos y oraciones, I) ofrece una visión desoladora: tierra con un gesto de agobio bajo la presión del sol implacable. Es un paisaje tensamente emocional, alterado por la visión del poeta; pero, también, un paisaje real⁶⁶. Los efectos que produce en el ánimo responden a una auténtica cualidad de la tierra. Los sentimientos del poeta se resumen en amargura, cansancio y desgana. En ¡Oh, este viejo y roto violín! Castilla está ya transformada. No es paisaje sino escenario. Su espacio mantiene los mismos elementos de la descripción: la mesa, la llanura, el sol y una carretera. Aquí desaparecen también las sombras. Todo (véase la abstracción) es geometría y luz. Y por este camino parece evocárenos, más bien, un puro espacio interior que se recuerda y se sitúa en un punto simbólicamente significativo de la geografía (poética)⁶⁷.

Entre estas dos evocaciones de Castilla, el paisaje, como elemento independiente, no aparece en la poesía de León Felipe. Más bien desaparece, si tenemos en cuenta los elementos aludidos o evocados en su primer libro. Pero ya en éste encontramos el esquema que luego, en su desnudez inmediata, organiza toda la experiencia poética del espacio: es el dilema de la línea horizontal y de la línea vertical que se dobla en el par delante/detrás con las resonancias temporales.

Pero, más allá de este aspecto objetivo, lo que determina el espacio es el movimiento del sujeto como caminante. Lo dijimos en el capítulo II y ahora podemos sacar esta consecuencia: el espacio no existe como paisaje, sino como función del sujeto humano; por ello surge poéticamente como símbolo.

Todavía en Versos y oraciones, libro II, hay tres espacios situados verticalmente. Mientras en Drop a Star la organización queda ya dependiendo definitivamente de la aventura del sujeto, estableciéndose las coordenadas abajo/arriba por descenso (sima, abismo) o ascenso (montaña, cielo) del hombre y el recíproco de la estrella. A partir de este momento cobra toda su importancia el tema de la mirada hacia lo alto (que equivale a la más amplia acción de levantarse), que se completa con la mirada desde lo alto (de los dioses o de los espectadores) y desde fuera sobre el mundo escenario. No hay ya función alguna descriptiva de la tierra o el paisaje (el libro V de Ganarás la luz lo confirma por completo). La función es el centramiento antropológico de la poesía, la interpretación del hombre-sujeto. Por ello el aspecto principal es la mirada del hombre (y las cosas -nube, volcán- en esa mirada, no lo visto en su objetiva lejanía).

A partir de estos datos brota una primera conclusión: León Felipe, refiriéndose a un lugar concreto o situando simplemente al hombre en su ambiente, está enfrentado a un espacio desolado e inmenso. La llanura o el universo circular son sus ámbitos poéticos; él ve el espacio sin límites y sin medida, forma de aprehensión no concreta, no especificada, el modo imaginativo de aprehensión del ser. Esta es una cualidad de su poesía; la inmensidad, traspuesta al aspecto íntimo, es una intensidad vacía⁶⁸. Resulta, además, la manera peculiar de ponerse el sujeto ante el mundo, el aspecto simbólico expresivo de una actitud desarraigada, un espacio desolado y vencialmente inhóspito.

Y si León Felipe nos coloca ante la llanura de Castilla, o insiste repetidamente en que es llanura y es recta y

es lisa, comprendemos que se trata de una voluntaria representación despojada del mundo, un mundo simplificado, vehículo para imágenes del pensar abstracto (simbólico). Y las dos dimensiones del universo de la poesía de León Felipe, la lejanía en una distancia horizontal y la lejanía vertical son dos modos de referencia al infinito; y por ello la poesía de León Felipe es la forma de relación con lo infinito, vivido como continuo alejamiento. O vivido, también, como suspensión elevadora y libertadora. El espacio queda reducido, en Llamadme publicano, a un límite indeciso o a una ráfaga de viento. Y es indudable, por la serie reiterada de oposiciones y equivalencias, que viento es libertad para el sujeto y, por tanto, el espacio -si todavía puede ser denominado así este ámbito impreciso- tiene otra vez esta función antropológica de cifrar la plena humanidad, manifestada en el vehemente deseo de proyectarse hacia él.

Lo infinito para la poesía de León Felipe, según este tipo de imágenes, parece ser lo inaccesible y remoto más que lo absolutamente íntimo, profundo y abismal que se descubre en el hombre. En este rasgo sigue una tradición de tipo cosmológico y fisicista que también hubiera podido tomar de la Biblia. Es el lugar de encuentro sin mediaciones, sin objetos que sitúen o relacionen. Sin condiciones, por consiguiente. Y es el lugar de la transformación y del milagro (como lo es, por su indefinición, el viento). De acuerdo esto con la tendencia heroica, con el "régimen diurno" de su imaginación (véase después), comprendemos que la correlación de los elementos poéticos en el mundo literario de León Felipe se nos confirma, una vez más, y que este espacio, por tenue e impreciso que sea, no resulta un elemento accesorio de su mundo poético, sino una de sus determinaciones, marco simbólico del mito humano.

El tiempo, por otra parte, parece tener una importancia primordial en el logro de esa utopía. Hablamos ya de imágenes que expresan el tiempo como sucesión o progresión, cu-

ya línea se rompe por la eclosión de la nueva realidad. Y ha blamos, igualmente, del tiempo circular, molde de la reitera ción desesperada o del ciclo salvador. Al comienzo no hay rebeldía en el poeta por este hecho. Pero cuando la voz individual alcanza a ser colectiva y profética, su énfasis cae con tra esta vuelta injusta, contra el creador del tiempo, y pasa de la aceptación a la rebeldía.

En los dos primeros libros se da la visión doble del tiempo. Pero en el segundo hay un sentimiento de renovación del tiempo que se relaciona con el poder del sujeto sobre él, utilizándolo como caudal. Y también la repetición que debe ser vencida, recordando la imagen anterior del tiempo ladrón. En cualquier caso, el camino y la tarea son los centros respectivos de estos momentos iniciales. En Drop a Star la organización del mundo poemático arrastra también una selección de estos modos temporales. Por un lado, la sucesión queda resumida en un momento inicial y otro final, ambos absolutos, situados, realmente, fuera de la sucesión, y un progreso a través de vueltas y repeticiones que conllevan la ruptura, el avance y el ascenso del ser humano en su escala.

Como otras realidades, también el tiempo poético se quiebra y se deshace con la derrota de la guerra. Desde ella, León Felipe descubre que el tiempo de la historia no conduce a la repetición simple, sino al acabamiento. Su expresión más extrema y definida está en "El Hacha". Lo que mantendrá como eje del tiempo será la tensión entre el presente y el futuro, entre la circularidad y la ruptura. Esta pugna cruza todo el libro de El Ciervo y llega, cortándola, hasta "La Gran Aventura" y aún más allá.

También aquí, lo que determina el verso del poeta no es la exposición de una visión mítica (y, como tal, detentadora de cierta universalidad) acerca del universo, sino sa car a la luz la experiencia del hombre hecha conciencia de la humanidad, o, a la inversa, reconocer toda la realidad en el conocimiento humano, desde el ser del hombre. Y, por ello,

nos parece adecuado que las imágenes no se refieran ya a los ciclos de la naturaleza, sino a los gestos -hipo, llanto, sangre- o a los instrumentos humanos. La realidad poética fundamental es el sujeto. Su mito es la medida de los tiempos y la amplitud del espacio.

En un momento, espacio y tiempo, tan próximos, y, a veces, opuestos, coinciden en una sola imagen: "el hermoso paisaje de girándula". Frase que se repite, literalmente, hasta cuatro veces en el mismo texto. En este caso, parece que el espacio se curve temporalmente para expresar otro tipo de aprehensión ilimitada, la de la esfera que no tiene principio ni fin. En consecuencia, son también imágenes paisajísticas las que se usan como metáforas del retorno (con una cita del *Eclesiastés*)⁶⁹.

La peculiar constitución de ¡Oh, este viejo y roto violín! nos ofrece un tratamiento del tiempo con ciertos rasgos propios. La nota general sería la de la consumación del tiempo; pero esto en dos dimensiones diferentes. La primera, según el resto de lo expuesto, ve la identidad del tiempo como anulación y, consiguientemente, como muerte. La segunda oscila entre la mirada hacia atrás (nueva manera de circularidad por recuperación de lo pasado) y la mirada hacia adelante que sólo alcanza una suspensión de sentido. Al final, lo que queda puede decirse, referido a toda la obra, con las palabras poéticas del poeta. Al final lo que queda es "un ademán en la luz y en el aire... un gesto..."⁷⁰ el de la temporalidad del hombre plasmado en el ámbito impreciso del espacio.

Volviendo por un momento las aguas de nuestra exposición hacia atrás, recordemos que en la teoría asentamos cómo León Felipe entendía la poesía de manera simbólica; y, poco después, que los símbolos a los que él hacía referencia eran culturales, colectivos, arquetípicos. Añadamos ahora que este conjunto se implica con el concepto general de Poesía por su condensación en una figura humana que representa

la síntesis. Esa figura es el poeta. Dentro, pues, del análisis -fragmentario, pero representativo- del uso de los símbolos en la poesía de León Felipe, convendrá que -en justa correspondencia con el análisis teórico del apartado anterior- atendamos ahora a la presencia del poeta como figura o sujeto de su poesía (y recuérdense, a este respecto, los datos que acerca de tal sujeto dejamos apuntados en el capítulo anterior).

Ante todo, y aunque sea cuestión secundaria, el poeta, en las obras de León Felipe, pertenece a las categorías de símbolo cultural, del símbolo individual y, sucesivamente, tácito o expreso. Pero corrigiendo inmediatamente que esa "individualidad" lo es por su denominación, no por la función ni por sus contenidos, que ahora analizaremos a través de los nombres que el poeta recibe en los distintos libros. Además, el poeta es, por antonomasia, el que cumple la tarea (propia del símbolo) de integrar la estructura natural (o aceptada como tal) y la estructura cultural del mundo (o los diversos planos de la estructura cultural) con pretensiones de totalidad. El ejemplo más patente está en esa conversión a símbolo y marco simbólico de la determinación espacio-temporal que acabamos de estudiar.

Pero vengamos a la figura misma del poeta, no en su relación con el autor-escritor de los poemas, sino en su referencia al mismo mundo poético diseñado. En ningún momento, de jemos constancia, se pierde esa relación entre el yo que escribe y el yo escrito; pero esa relación se puede establecer de dos formas. La primera, inmediata, por identificación simple, casi, digamos, por sustitución; el yo que escribe es el poeta del poema. La segunda, por una relación mediata, por intermedio de la función, de la colectividad... etc. Ahí puede aparecer la figura del poeta como "nosotros" y el yo que escribe involucrado en el destino o ser del poeta, parte, incluso, de él. Vamos a omitir, también, un aspecto tangencial del tema, el que se refiere a los falsos o inauténticos poetas,

farisaicos, domésticos, etc.

La diferencia fundamental que hemos señalado se inicia ya en el tránsito del volumen I al II de Versos y oraciones.... por la presencia de un "tú". A veces es sólo un interlocutor -simultáneamente pretexto y motivo del texto- como en el poema 6. Pero en otros casos podemos verlo de modo distinto. Recordemos el poema 2, titulado "Poeta": "Ni de tu corazón, / ni de tu pensamiento, / ni del horno divino de Vulcano, / han salido tus alas". Y ya en el poema 17 aparece el poeta como figura independiente (el héroe del terrible cuento). Y, notemos, esa primera aparición marca una línea para el futuro: el poeta-héroe será un armónico que va a resonar en denominaciones diferentes.

En Drop a Star la imagen del marinero, de nuevo tratado como un tú, puede cobijar al poeta, a pesar de la indeterminación del anonimato y de la identidad anterior marinero = hombre. O quizás por ella. Porque el marinero es aquel que tiene una estrella en el bolsillo y los versos siguientes parecen aludir inconfundiblemente a la poesía:

Enciende con tu mano la nueva música del mundo,
la canción marinera de mañana,
el himno venidero de los hombres.⁷¹

Tenemos ya los dos aspectos fundamentales: el poeta se destaca con la figura del héroe y se confunde con la generalidad y anonimidad humana. En La Insignia la voz única del poeta es, a la vez, la más general y común. El queda identificado prácticamente con su función de gritar, llamar, etc... de ahí su nuevo nombre: profeta. Y de esa misma función se desprende su universalidad. Por ello en El Payaso... el poeta es llamado El Gran Responsable, no por su individualidad única, sino por su carácter representativo y portavoz universal. Y en ese mismo texto, su figura alcanza, por vez primera, independencia respecto del escritor. Es presentado como el "poeta prometeico" y colocado sobre el campo de la ficción, pues

to que se trata de Edipo y de Don Quijote. Este poeta sólo como personaje imaginario es real. ¿Dónde? En el mito, es decir, en la poesía; sólo ésta es capaz de crear el modelo anticipado de poeta ("El poeta prometeico aparece siempre en la Historia como un personaje imaginario. Pero lo imaginario prometeico gana realidad y la realidad doméstica se pierde en las sombras de la Historia"⁷²). A partir de este mismo texto alcanzamos también que el poeta prometeico está en relación inmediata con lo místico y lo esencial humano. Con la fuerza oculta que es el impulso trascendente de la propia creación. Don Quijote "no está loco. Está en un grano de humanidad al que no ha llegado casi ningún hombre todavía"⁷³.

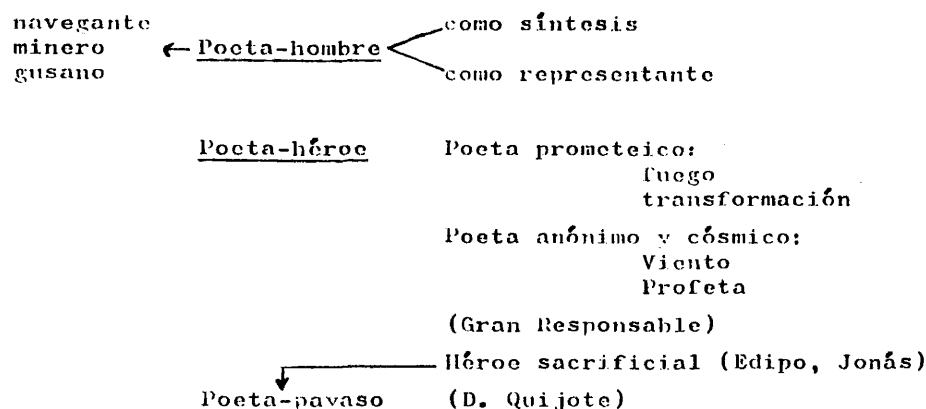
No es extraño que el siguiente libro presente el poeta como el hombre desnudo (reducido a su condición más esencial), participe de una casta prometeica y situado fuera y por encima de la ciudad. La identidad poeta-hombre auténtico, entregado a su misión con carácter de último acto o testimonio, queda ya fijado. La carencia de atributos, de ciudad y de compañía se relacionan, por un lado, con el concepto universal de poesía, por otro, con las circunstancias históricas del momento, dichas en aquella frase: "un día se es hombre antes que español"⁷⁴ y, finalmente, con el desarraigo permanente del poeta-escritor.

Estas líneas, la que une el poeta a "la humanidad" (lo común y esencial) y la que le une a los demás hombres, son las que se prolongan de libro en libro, aunque tienen su mejor expresión en Ganarás la luz, donde la relación entre ambas es, a la vez, más palpable. Hay una síntesis general de aspectos en la figura del Poeta Prometeico: el colectivo, el general, el personal, (pues en el conjunto del libro destaca de nuevo la subjetividad del escritor). Y, con respecto a su función, el poeta es descrito con la imagen aplicada anteriormente a la poesía: es "carne encendida".

Otros nombres, sin embargo, apuntan a una disolución, al menos temporal, de este haz de referencias, o a una consideración más provisional de él. Así ocurre con el título "emperador de los lagartos" y, sobre todo, con la imagen del publicano. Ambos son de Ganarás la luz, pero el segundo da título a un libro posterior y se asienta como poeta-publicano que llama (valientemente) a la poesía destructora. Aquí se insiste en indentificar al poeta con un hombre cualquiera⁷⁵ y, de otra manera, en que no hay un oficio específico de poeta.

En ¡Oh, este viejo y roto violín! la figura del poeta vuelve a mostrar los rasgos antiguos, con una diferencia importante: la poderosa presencia del yo del escritor dentro de la túnica del poeta. Tenemos, por un lado, la serie de imágenes que relacionan al artista con su arte, a través de la metáfora del violín: "viejo loco del roto violín" y, sobre todo, el "virtuoso", anfibología muy característica, pues ya sabemos el contenido moral y el eco imperativo de la poesía de León Felipe. Está, también, el tratamiento equidistante de bufón o de poeta payaso, cuyo arte es hacer números de circo (igual relación entre poesía y vida, pues en el salto el hombre poeta se juega la suya) con una trascendencia escondida en la representación del número final: "el viejo payaso vestido de pastor que pretende matar a Goliat".⁷⁶

Como resumen de lo dicho, podemos ofrecer el siguiente esquema que recoge lo más sustancial y permanente de la figura del poeta en la poesía de León Felipe



Los rasgos que nos parece debemos recapitular son estos dos: Desde Versos y oraciones, II a la figura del poeta le pertenece la dimensión comunitaria, digamos asociativa, que supera la identidad individual para situar a todos como momentos de una historia (de una lucha). El poeta es la comunidad de poetas, como la humanidad es la comunidad de hombres. En segundo término, el ser del poeta aparece siempre como un compuesto de dos elementos, de dos aspectos que le confieren su peculiar complejidad: puede ser el embudo y el Viento, la unión de lo general colectivo y de lo individual creador (presente desde 1920) o quizás la relación entre poeta y payaso, la complementación de Edipo y Don Quijote. Esto nos recuerda, sin embargo, que así también se define el hombre sujeto de su poesía y nos obliga a considerar que, más en general, el poeta es visto como el núcleo de la relación entre el sujeto y su función, siendo ésta interpretada como misión, ya que el sujeto es puesto como hombre y la Poesía como fuerza autónoma, la fuerza del deseo en su dimensión universal.

En conclusión, a una concepción simbólica de la Poesía (creadora, mediadora, universal y compleja) corresponde un uso de los símbolos que hemos determinado por algunos pares conceptuales complementarios y resumido en esta figura simbólica correspondiente y central del Poeta⁷⁷ que es igual

mente creador y mediador, universal y complejo, como acabamos de decir, aunque determinado por imágenes diversas, según los diferentes momentos. Pero el espíritu general se mantiene y atraviesa, especificándose, toda la obra de León Felipe.

La identidad y diferencia características a lo largo de la obra completa, y de modo diverso resaltada en este trabajo, se muestra otra vez en dos aspectos que llamamos interno y externo. Este segundo se refiere a la equivalencia profunda entre las figuras y los esquemas colectivos y complejos, mientras las figuras mismas surgen con apariencias y aspectos muy diversos. El primero es observable en la mayor amplitud del uso de los símbolos sobre la teoría incorporada en la misma obra del autor que, si recoge un aspecto esencial, no abarca toda la real intensidad y extensión del simbolismo poético que maneja, según hemos creído exponer en los párrafos anteriores.

Hemos establecido ya las opiniones del propio León Felipe y los rasgos más generales que determinan su uso que, en apretada enumeración, son: la poesía de León Felipe es simbólica a.- en su concepción teórica; b.- en su uso entrecruzado de varios tipos de símbolos; c.- en su función, pues trata de ordenar la totalidad de la experiencia humana en la experiencia alumbradora o poética. Y ahora estamos en el umbral del último apartado de nuestro análisis que nos permitirá cerrar esta parte del trabajo con un ulterior capítulo de conclusiones. Este próximo apartado, continuando la línea aludida de identidad y diferencia en el aspecto interno, pretende mostrar que la estructura antes desvelada diacrónicamente en las imágenes puede establecerse, con correcciones y un mayor grado de abstracción, como una sola estructura sincrónica. En este sentido, lo ya dicho señalaría más las diferencias, articuladas en la línea de la sucesión, mientras lo que vamos a exponer apunta a la profunda identidad de la obra realizada.

¿Por qué este nuevo paso? Podemos decir que el conocimiento de la poesía de León Felipe se encuentra en esa organización de las imágenes. Lo cual es cierto, pero incompleto, pues nosotros buscamos la significación contenida en ella. Pero nos damos cuenta de que si la poesía organiza el mundo, las formas provienen de la estructura misma de la poesía⁷⁸ y hemos de conocer el modo de organización para comprender el significado general. Pues, recordémoslo, éste se puede describir como un patrón de imágenes que comportan ciertas implicaciones conceptuales, las cuales, a su vez, se determinan por el contexto total donde las imágenes aparecen. Así, pues, la precisión del sistema o conjunto organizado de imágenes nos situará en el mejor lugar para la culminación de nuestro trabajo.

5.- La poesía como sistema simbólico

Nos preguntamos ahora, consecuentes con el final de la página anterior, cuál es la estructura o forma de la poesía de León Felipe que organiza la visión y comprensión del mundo. Parece que partimos ya del supuesto de que, en efecto, se da una organización de las imágenes en toda la poesía de León Felipe; sin embargo ésta es sólo la hipótesis con que nos presentamos ahora, avalada, es cierto, con el desarrollo del capítulo segundo y lo que llevamos de éste, pero necesitada de una prueba ulterior. ¿Podemos, salvando la peculiar construcción y sentido único de cada libro, llegar a expresar el sistema total de las imágenes simbólicas de León Felipe? Creemos que sí. Y, para comenzar, recordemos estos dos hechos: las imágenes simbólicas existen con gran abundancia en su poesía y, aun antes de poder ser consideradas tales, muestra el poeta una tendencia a la simbolización. Además, algunas de esas imágenes se repiten de modo ostensible dentro de una obra e, incluso, a lo largo de un extenso período, de lo cual también el poeta da testimonio y razón. Quizás para el primer momento basten estas dos afirmaciones. La abundancia y la reiteración piden una atención

más próxima, a partir de una pregunta inevitable: ¿podemos reducir la disparidad a unos ciertos "temas con variaciones"? Y complementariamente: ¿podemos reducir la pluralidad a una cierta integración con diseño y sentido?

Respecto del sistema nos interesa avanzar por el camino ya abierto. Por un lado, teníamos un buen conjunto de imágenes (seleccionadas entre las más repetidas) que formaban entrelazados, encadenamientos y, finalmente, una isotopía con frecuente ocurrencia común en los mismos contextos. Esquemáticamente son

1. <u>de repetición</u> <u>y vuelta</u>	ciclos	{ natural: vegetación, agua... histórico-generaciones \
	mecanismos	{ naturales artificiales: reloj, noria...
	cuentos	narraciones cerradas
2. <u>del agua</u>	reflejo, repetición: agua estancada y espejos dragón nube	
	navegación y sus equivalentes: agua, mar, barca, isla, fondo ...	
	líquidos sustanciales: lágrimas y sangre	

3. <u>de la</u> <u>tierra</u>	camino	
	sima	como descenso: laberinto { intestino panza cántaro Infierno
		como lugar: sepultura, matriz trampas, cercos, redes.
		polvo: hacha, barro...
4. <u>de la</u> <u>oscuridad</u>		carencia de luz (tierra): sima, mina, carbón, polvo
		ceguera (hombre)
5. <u>de la</u> <u>voz</u> (sujeto)		ausencia: silencio
		presencia: grito (aullido)
6. <u>del mundo</u> <u>como sis-</u> <u>tema de</u> <u>relaciones</u>		mercado
		juego
		escenario

Después de esta división debemos decir que las agrupaciones de imágenes de los distintos apartados es frecuente y reiterada, por lo que todas ellas pertenecen a una misma isotopía. Así, las de la tierra y las del agua aparecen en relación muy estrecha. Pongamos dos ejemplos, ambos del mismo libro, y de fechas próximas entre sí, donde aparecen dos y tres grupos implicados:

Trampas de redes y lazos
son los cuentos
con los que me ovillan a la tierra

y con los que me cercan en el tiempo:
 o un estanque...
 o un espejo
 donde yo me rapito
 y me reflejo.⁷⁹

Y no hay más que mineros y navegantes...
 sin capataz ni capitán.
 Cada uno tiene su pico y su bandera.
 Y la noche... la noche y el mar - sombras,
 sombras y llanto -.

Y el silencio, Nuria, el silencio que ^{tú}
 has escuchado.⁸⁰

Pero no es sólo en el reducido espacio de unos versos, sino en la gran amplitud de un libro extenso -Ganará la luz- donde encontramos también la convergencia de las imágenes en dos conjuntos (más otro, el del sujeto) equivalentes. Veamos: alrededor de la tierra está la oscuridad, la noche, la cueva, el vientre, el abismo, la semilla. Y la figura de Job. Alrededor del agua, la figura de Jonás y el mar, la sangre, el llanto, el dragón (o el monstruo) y los espejos. El Infierno, que tiene todo un libro dedicado, nos parece una subespecie de la tierra y de las sombras subterráneas⁸¹. Los lagartos son -como representación del poeta y el hombre- los habitantes de ambos mundos, los anfibios (cuya partición de territorios se describe, igualmente, pero en otro plano, como razón y locura, o, todavía, según hemos visto, como subconsciencia y conciencia). Así hemos podido reducir dos amplias series a esta bipolaridad, aunque hemos de añadir un tercer grupo, breve pero fundamental, el que alude al lado subjetivo, a la conciencia, en las imágenes de la voz, el aullido y el silencio.

Otro de los hechos, también característico, es que las imágenes de la oscuridad, tiniebla, etc., siendo tan abundantes, buscan otro soporte, en el que subsisten, una sustancia material, digamos, la de la tierra y/o el agua, formando constelación con ellas, haciendo de la tierra, infierno, y del líquido, agua tenebrosa. Si el sistema de imágenes de la oscuridad se vincula al universo de la tierra o

del agua, e, incluso, al de la voz humana (Drop a Star), el ciclo se une también a esos mismos soportes. De este modo, con dos extremos fijos, la constelación de imágenes se abre en un continuo entrelazado, mostrando un principio de equivalencia entre tierra y agua y, ambas, con el tiempo en su figura de apresamiento, devorador y destructor.

A esta isotopía la hemos llamado de la situación porque trata de representar el modo de existencia del hombre en el mundo; y al decir "representar" aludimos a la teoría de la simbolización y, a la vez, a todo el conjunto o sistema simbólico de la poesía de León Felipe. Estas imágenes "representan" en virtud de su incorporación a un todo más complejo del que forman parte y al que se refieren, que es el que ahora tratamos de construir. La situación es referida en tales imágenes con tal valor -negativo- porque se define correlativamente al sistema opuesto, el de las imágenes finales, término de un proceso de transformación y afectivamente cargadas de fuerza y de impulso de trascendencia.

Es ésta una segunda isotopía que podemos desglosar del siguiente modo:

1. <u>de altura y espacio</u>	firmamento: estrellas, luna, cielo
	alas, saeta, vuelo
	de elevación ensueño
	Centauro, Pegaso
	monte - ascenso
	dinámica: viento
2. <u>luminosas</u>	luz y claridad: estrellas, luz solar
3. <u>antropológicas</u>	Hombre (universal);
	Nuevo nacimiento

4. de la voz

	palabra
	canto
	nombre

Como ocurría en el grupo anterior, también aquí las imágenes de la altura se componen y articulan con las de la luz, formando un solo complejo, pues el ámbito luminoso y aéreo es una determinación frecuente, aunque en ocasiones sólo aparece el elemento luz sin más referencia a su origen o fuente cósmica. Las imágenes de la voz corresponden con las del hombre, en especial el nombre, pues éste es constitutivo, propio, único y, por tanto, esencial e incambiable cuando se ha accedido finalmente a él. Así, en esta isotopía de imágenes finales, de consumación o cumplimiento, de alcance, sólo dos grupos: el cósmico, con Luz y espacio, y el antropológico, con la figura del hombre y su palabra sustantiva.

Un tercer grupo nos va a ofrecer mayores problemas a la hora de determinar su composición y caracteres. Hasta ahora todo parecía seguir una cierta ley de agrupación de lo semejante y de polaridad de lo opuesto (vgr. luz y tinieblas). Pero existe un complejo de otras imágenes que se sitúan precisamente como puentes entre los dos mundos, como mediadores. Por eso las denominamos imágenes de mediación. Reduciendo todo lo que nos parece posible, hemos podido distribuir las en tres grupos, uno de ellos doble.

1. Figuras complejas

Cristo, Don Quijote, Poeta Prometeico

2. Símbolos complejos

la cruz y el Viento

polivalentes

fuego, lágrimas, viaje (retorno)

5. Esquemas de trans-
formación

juego-representación
sacrificio
compra-venta
metamorfosis

A su vez, estos esquemas tienen sus
sistemas de símbolos:
drama-pista de circo-plaza de toros-
tablado.
horno-molino-fundición
mercado-comerciante-moneda
gusano-mariposa-alas-espiga.

Completamos el esquema con algunas explicaciones: el rasgo común de las figuras es su carácter mediador o el de Transformador y Transformado; y, de ahí, es el Representante. Los símbolos complejos reúnen determinaciones contrarias que expresan, en su contrariedad, la totalidad. La polivalencia o semantismo plural de los otros símbolos les viene de la pertenencia a los dos sistemas; teniendo en cuenta que si manifiestan algo de la situación lo hacen en cuanto ésta puede ser cambiada (tiene dentro de sí el motor o dinamismo del cambio). Aluden a los aspectos de mediación de la situación necesarios para que el último sistema, el de las imágenes finales, no resulte completamente heterogéneo e inalcanzable.

Hecha esta reducción y clasificación, todavía nos parece que no es completamente homogénea, pues cabe distinguir dos grupos. Por ejemplo, en las figuras, Cristo es el trasunto de la humanidad universal, el "hombre hecho Dios"; y el Poeta Prometeico es el que actúa el proceso y su último destinatario. Uno representa un término de mediación, propiamente dicho, mientras el otro representa el paso, la transformación entre los extremos. Y esto queda definitivamente establecido en la diferencia entre los símbolos y los esquemas. Los primeros ponen en relación los dos sistemas, descritos anterior-

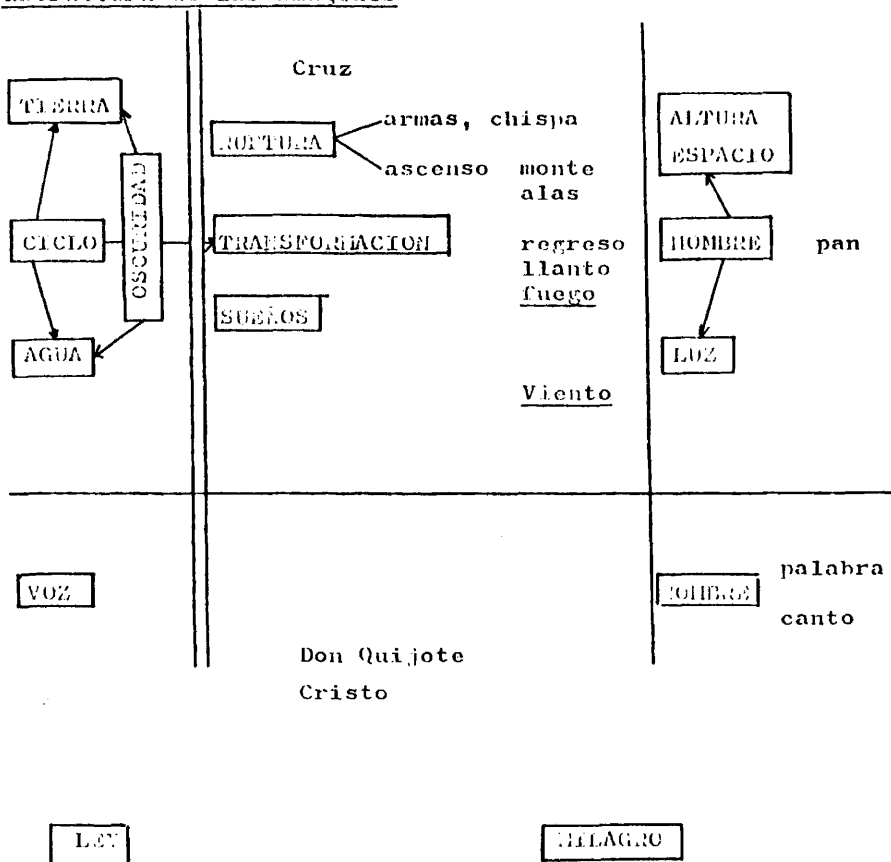
mente en un solo universo; los segundos indican el desarrollo del hombre y del universo. Unos van a darnos la significación objetiva, estable y quieta, otros a describirnos el mito propio de la poesía de León Felipe. Complementariamente a esto debemos señalar la particular condición del viento, puesto entre los símbolos, a pesar de su dinamismo y de ser, en algún momento, el "motor" de la historia y, por ello, del mito. Pero es un símbolo, no un esquema.

De esta primera clasificación podemos ya obtener alguna consecuencia. Encontramos enfrentados dos sistemas de imágenes opuestas, mediadas por otro tercero, que relacionan un presente (que incorpora su pasado) y un futuro o, más general y conceptualmente, el ser y el deber ser de la realidad. Es ésta la organización tripartita que, en realidad, ocurre también en otros aspectos. Esto caracteriza al conjunto de la obra poética estudiada de un modo general y aparece también en otros aspectos que más tarde comentaremos, ampliando lo indicado. Pero antes demos cuenta de dónde hemos extraído esta imagen de la organización en tres sistemas relacionados como un solo universo (de sentido, añadiremos en el capítulo siguiente).

Fundamentalmente sale de Ganarás la luz, pero proviene de Drop a Star y se prolonga en todos los libros siguientes. Ya hemos visto la importancia de Ganarás la luz y el carácter de compendio poético que tiene el libro. Lo que ahora hemos hecho ha sido extrapolar el modelo, descubriendo cómo ya antes aparecían esbozados los mismos sistemas y cómo se prolongan, posteriormente. Advirtamos también que la diferencia entre estructura simbólica y mito era otro elemento afirmado ya entonces, que hemos arrastrado hasta aquí y al que prestamos mayor atención.

Así, y en resumen, la obra poética de León Felipe ad quiere para nosotros esta configuración simbólica

Estructura de las imágenes



Sin pasar al plano de la significación, algunos comentarios pueden ser esbozados aquí, destacando aspectos de la organización formal de este sistema y otros complementarios. En primer lugar, a pesar de la complejidad, se puede advertir la presencia destacada de los cuatro elementos y, precisamente, distribuidos en dos pares, entre las imágenes de la situación y de la mediación. Por otra parte, la realidad deseada se expresa en imágenes aéreas y luminosas, idealización del espacio y del fuego, término de la sublimación. Observemos también el puesto equivalente de los elementos "fuego" y "viento" en el conjunto intermedio, ya que hemos insistido (y aún lo haremos de nuevo) en la equivalencia de agua y tierra dentro de su isotopía. Ganarás la luz abunda en esa identidad de la función, pero recordemos también otros textos:

Pienso en el fuego siempre como el triunfo
final.
¡Gran triunfo es el arder!... ¡Oh, la esperanza del infierno!
¡Oh, el infierno del que sale el perdón!.⁸²
¡Oh, el fuego último del que sale la Luz!

¿Que el Viento es para mí una divinidad propicia y misteriosa?
No es un dios, desde luego,
Yo pienso que es el medianero entre el Hombre y la Luz

[...]

Y el Viento no es más que un motor, un vehículo.⁸³

Reconocemos, pues, que la división ternaria se basa -incluso de modo sorprendentemente claro para nosotros- en la organización de los cuatro elementos, cuya agrupación binaria tiende a sugerirnos la diferencia entre la organización general en tres aspectos y la visión dual profunda que subyace. Esta visión, referida de un modo más abstracto, vendría a coincidir con la determinación mítica del espacio, en el cual el hombre sujeto es el centro, entre dos niveles,

uno superior, del cual son imágenes el fuego y el aire, y otro inferior, descrito como tierra y agua. A cada uno de esos espacios, ya valorados por la oposición arriba/abajo, se le añade otro carácter redundante para el valor: luminoso y oscuro⁸⁴. Esta observación la podemos aún prolongar, puesto que destaca otro elemento -inserto en el sistema- de organización bipolar del mundo. Es la famosa contraposición entre León y Milagro y su vinculación a las figuras del Arcipreste y el Poeta. En su obra El Ciervo, como en ¡Oh, este viejo y roto violín!, León Felipe introduce estos representantes, adecuados a la concepción del poeta y de la poesía que hemos esbozado. Esto nos lleva a insistir de nuevo en otro aspecto, también formal, que es la polémica como modo del estilo poético de León Felipe. Su mito y su visión del universo son polémicos porque parte la realidad en dos grandes espacios o modos de existencia y porque trata de quebrar (con la fuerza poética, expresada verbalmente) las fuerzas asentadas como determinantes de la realidad (también enunciadas verbalmente). Esa polémica se hace personal (entre el Poeta y el Arcipreste) correspondiendo con la tendencia personalizadora de su poesía. La polémica es irresoluble porque se presenta desde dos posiciones inconciliables, representadas en los dos sistemas simbólicos opuestos. El arcipreste es la figura mítica del adversario, el personaje de las fuerzas que ligan y cuyo emblema es el círculo (la sobrecarga ideológica viene expresada en el término injusticia). Y su carácter, al menos secundariamente eclesiástico es un aspecto negativo redundante, estrechamente relacionado con el resto de la obra y sus invectivas. El poeta representa la fuerza polémica y creadora frente a este sistema (exigencia de justicia). Es el héroe. Pero, también, el héroe sufriente. Las dos figuras responden con su actitud ante la existencia de sus visiones del mundo: la escena entre el Arcipreste y el Poeta en "La Gran Aventura" acaba en el circo, en la representa-

ción arriesgada y dramática. Pues bien, el Arcipreste queda como espectador, fuera del círculo, mientras el poeta-payaso representa dentro, se juega la vida (el salto mortal-poesía) que equivale a interpretar el mundo, arriesgadamente, saltando el enclaustramiento. Riesgo y dolor son componentes de la polémica; y ésta, del sistema complejo y total de la organización poética de León Felipe.

Una segunda observación surge según el concepto clásico de arquetipo, unido al de estructura de G. Durand. Las imágenes con que hemos compuesto nuestro esquema están fundamentalmente referidas a esa clase universal y básica que es, en el análisis, el arquetipo. Apoyados en la clasificación de Durand observemos de nuevo la dualidad y a la vez complejidad o complementariedad imaginativa de la poesía de León Felipe. Efectivamente, el teórico francés distingue dos "Regímenes", diurno y nocturno, sistemas generales de agrupación de las imágenes. Una sola estructura abarca el diurno -la así llamada "heroica"- y dos el nocturno -la "dramática" y la "mística"-⁸⁵. Todos estos arquetipos de León Felipe, prescindiendo por un instante de la organización concreta que es la propia de su poesía, se dejan encuadrar perfectamente en los conjuntos "heroico" y "dramático".

En la estructura heroica encontramos la oposición conceptual y la polémica. Ahí están los arquetipos de la luz, el aire, el arma cortante, la montaña, el cielo y el vuelo, el ángel y el héroe. En la estructura dramática la oposición queda mediada por el tiempo (ya hemos visto su esquema) y los arquetipos son el fuego, el hijo mediador, el árbol o la cruz, la rueda, la luna, el dragón y el ciclo o el viaje de regreso. Aquí está el modo dramático de comprensión del universo, que corresponde a la tensión temporal del mito, mientras la división tajante en dos zonas, propias del régimen diurno, pertenece a la división simbólica que enfrenta la situación presente al término final. A su vez, el mito queda suspendido de estos dos extremos, dando lugar a los modos de comportamiento del héroe.

Una cierta analogía relaciona estos dos sistemas por oposición a la estructura mística, que implica cierta pérdida de límites e individualidad. El sistema heroico, por el contrario, en su idealización, se apoya sobre la exclusión de los opuestos y el sintético en la progresión por una causa final. Negación del mal y avance hacia la luz son los dos momentos de comprensión de la existencia en León Felipe, quien también presenta algún caso de estructura mística en su poesía, aunque poco frecuente. Nos referimos al simbolismo (tácito) del poema "Canción marinera" con sus imágenes del mar, el barco y el tesoro. Un estudio de la sucesión de este tema nos mostraría la pérdida de la dimensión de profundidad y del tesoro, y la imposición de la dimensión horizontal y final (isla), con una trascendencia "hacia adelante" que no implica el abandono y negación de lo presente, sino su superación. Y, paralelamente, el mar se vuelve más denso, de lágrimas y de sangre, origen de la vida y tenebroso. La estructura mística no nos parece, por tanto, merecedora de un apartado especial en este estudio.

La distribución formal de los símbolos no queda en la simple correlación con un sistema, el de Durand por muy sincrético que éste nos parezca. Ya hemos advertido cómo nos confirma el aspecto de dualidad en la cosmovisión de León Felipe. Pero, además, nos confirma, según observación del mismo autor⁸⁶, en que esa poesía es un símbolo completo (y reflexivo añadimos también) ya que ella da cuenta de sí misma y se comprende abrazando los dos niveles o regímenes de imágenes. Podemos ver una secuencia -prueba y ejemplo- que, a propósito del ciclo, verdadero nudo de significaciones simbólicas en León Felipe (véase el cuadro), nos muestra este doble nivel de simbolización. La vuelta continua está representada por el viaje (salida y regreso) que se realiza en el viento (mediación que se duplica con el fuego) como vuelo y crecimiento (variante del ascenso, pensamos) y eliminación de las figuras representativas opuestas. El ciclo,

pues, término perteneciente al sistema dramático, nocturno, queda implicado en una idealización que lo introduce en el sistema diurno. Y esto ocurre en una breve selección de poemas: los numerados del 7 al 11 en el "Epílogo" de Ganarás la luz.

Si de este asunto se nos permite una glosa marginal, daremos cuenta de un vacío ya mencionado. En repetidas circunstancias se aludió a que el amor erótico es un tema ausente de la poesía de León Felipe⁸⁷. Sólo contadísimas excepciones, confirman esta regla, que ahora encontramos fundada en la falta de una figura de mujer convincente. Es el arquetipo que falta (y más se puede echar de menos) y así se pierde el valor o poder numinoso del ánima como musa, amada, etc. Pero, además, otras imágenes femeninas, de la tierra madre-fecunda, por ejemplo, tampoco aparecen. (Sólo alguna de la tierra madre de Castilla, pero referida, precisamente, a la muerte y a la sepultura).

Para concluir este aspecto de la organización de las imágenes en un sistema capaz de dar cuenta, global y generalmente, de la poesía de León Felipe, un aspecto de la permutación de los símbolos nos muestran cómo éstos tienen un cierto significado, unos rasgos adquiridos permanentes en esa poesía y, también que la significación del texto cambia según el lugar, la posición donde se coloquen. Tomemos el ejemplo del agua. Tiene habitualmente su puesto entre las imágenes de la situación (y de ahí extrae sus significados habituales). Pero si en un poema -"De Antofagasta a La Paz"- se sitúa como imagen final junto con otras de su isotopía (vgr. el silencio), entonces el ascenso descrito en el texto tiene como destino la nada, la disolución de la conciencia (la sal) y el hombre sube del mar a la nube, del agua al agua. Como este cambio funcional no es muy frecuente y el sistema de imágenes mantiene, normalmente, su orden y correlación, no hemos introducido modificaciones ni excepciones en el cuadro general que, a nuestro parecer, define el conjunto de la poesía de León Felipe, repetimos, como to-

talidad en la cual cada poema debe ser individualmente considerado. (Y sin entrar en el componente afectivo que determina la totalidad de cada uno de los libros o secciones. Algo de esto ya lo mencionamos en nuestra explicación diacrónica).

Resumamos. El conjunto de imágenes se muestra organizado según una división ternaria, en que los dos extremos opuestos exigen una estructura intermedia que los relacione. Ahora bien, esta estructura general de tres términos resulta una perspectiva excesivamente estática, a la que puede oponerse otro aspecto más dinámico que hemos llamado la constitución del mito. La poesía de León Felipe tiene, pues, un entramado de visión cósmica y de conciencia humana que corresponde a estos dos aspectos y a los contenidos cósmico y antropológico, enlazados indisolublemente como ya vimos desde el prólogo de Drop a Star. Esta es una división binaria, de símbolo y mito, que aparece en tensión dentro de la estructura ternaria que caracteriza al símbolo. Así, hemos observado que éste se apoya sobre la tradición de los cuatro elementos, unidos en dos pares; la totalidad de la explicación universal cae bajo el binomio "Ley" y "milagro"; los niveles cósmicos son dos y dos también las estructuras en que se mueven la simbolización y el mito: la heroica y la dramática. La bipolaridad de la poesía de León Felipe parece referida a un doble motivo u origen: por un lado, la comprensión general, escindida, del mundo, desde las oposiciones simples y universales: luz/sombra, silencio/palabra, etc. (veremos los "significados conceptuales" que cabe atribuirles a modo de interpretación); por otro, la diferencia, integrada, de mundo y sujeto, de objetividad y conciencia. La mediación en el primer caso se establece por ciertas imágenes complejas, polivalentes y, en su caso, dinámicas; en el segundo, por el esfuerzo histórico del sujeto para alcanzar su ser, por el mito, que implica ciertos esquemas de transformación, cuyos términos o extremos son los mismos de la cosmovisión general.

(El mito va también de la sombra a la luz, del silencio al nombre, por eso lo consideramos interior al sistema simbólico; engarzado con él).

Lo que hemos dicho significa que debemos ahora establecer los aspectos formales y sistemáticos del mito, como complemento necesario y sustancial de la referida estructura simbólica. Y, antes que nada, la descripción de lo que aquí entendemos por mito, referido a León Felipe. Vamos a proceder según los siguientes pasos: qué entendemos por mito en general y en el caso de León Felipe; cuáles son los componentes; qué consecuencias o aplicaciones cabe extraer; finalmente, qué nueva definición puede recoger, resumiéndolos, estos comentarios.

Si pensamos en los héroes que León Felipe menciona, Jonás, Prometeo, Edipo, pensaríamos que el mito es una historia tradicional, de algún modo paradigmática para muchas culturas, fijada en sus líneas fundamentales y referida a un personaje principal, su héroe. Y atendiendo a la relación entre el sistema de símbolos y la organización del mito, éste puede ser definido como la articulación narrativa de un sistema simbólico (que comporta hechos, valores, organización social, identidad personal o colectiva, etc.). Si aceptamos esta fórmula inspirada en P. Ricoeur⁸⁸, podemos dar un paso más, hablando del mito como de una fábula interpretativa o narración instauradora de sentido. Y los elementos anteriores: héroe, peripecia, articulación, etc. serían los componentes, incluida la entrada de un mito en otro sistema, vgr. un mito clásico en composiciones literarias posteriores⁸⁹.

En el caso de León Felipe, tanto el aspecto de la relación con un sistema simbólico, como la referencia y uso de "mitos" ya establecidos son importantes. Tomemos como ejemplo de lo segundo esta posible formalización del mito en la poesía de León Felipe:

1. El hombre se halla en la oscuridad (mal) y la esclavitud, impuesta por un poder fatal y no humano (superior, es decir, divino o divinizado).

2. El hombre se rebela
3. Pasa por el sufrimiento (de su situación "ligada", encadenada)
4. Y logra así la luz (sublimación del fuego, equivalente de la plenitud)

No es necesario recurrir a un malabarismo para reconocer en este esquema un bosquejo del mito de Prometeo, citado y usado abundantemente por León Felipe y del cual tienen menos importancia los elementos concretos referidos que su poder de evocar la totalidad de la fábula y permitir la inclusión del mito del poeta contemporáneo León Felipe en su estola de sentido (éste es como un "segundo discurso" adherido al primero, el narrativo, y evocado con él) y entender como "mito" lo que el poeta llama ocasionalmente así en su obra.

Pero desde nuestra perspectiva preferentemente formal damos importancia especial a la relación sincrónica entre el mito y el sistema simbólico. Se nos ofrecen ahora las siguientes consideraciones que añadir a las ya hechas:

- La estructura simbólica ofrece el marco o contexto que hace inteligible el mito⁹⁰, al presentar una concepción del universo, del sujeto humano dentro de él y de las leyes que rigen esta relación. Lo que hemos llamado "el mito" en la poesía de León Felipe sería incomprensible sin ese marco simbólico (aunque, de hecho, el mito se lo incorpora como elemento de la narración). Ahora bien, tal marco quedaría vacío e inerte si no fuera introducido en la serie de tensiones del mito, en virtud de la acción del sujeto.

- Parece, así, que nos inclinamos a opinar (al menos para el caso concreto que nos ocupa) que la diferencia elemental entre una composición de símbolos y un mito reside en la organización narrativa, que supone el tiempo, la sucesión de acontecimientos, el paso de una situación inicial a otra final por la acción de un agente del relato. Ese cambio de situación (impreso en toda la poesía de León Felipe) debido a unos actos del sujeto, es lo que hemos llamado el mito de

León Felipe. Y, así, acabamos por entender éste como forma de su poesía, en el sentido de dinámica y generadora, mientras llamamos a la figura simbólica contextual la estructura poética subyacente, en sentido estático.

- Si proyectamos el dinamismo observado desde el plano formal al de la significación⁹¹, advertimos que el principio general que comprende el mito como modo de conocimiento adquiere un matiz especial; en efecto, el mito en León Felipe trata de dar cuenta del cambio en cuanto éste es, por ciertos respectos y simultáneamente, exigido y negado. La dirección, los medios y los valores del cambio son aspectos presentes en el mito, elementos que constituyen su mensaje propio.

Atendiendo a la convergencia de todos los componentes del mito sobre el sujeto y su peripecia, nos confirmamos en atribuir a aquel un sentido y valor antropológico, como función explicativa y optativa de la humanidad del hombre. Podrá ser llamada, según la referencia cultural elegida, la rebelión encadenada o la estancia en el vientre de la ballena. En cualquier caso, lo contingente -acción individual- se incluye dentro de un sistema de imágenes generales, colectivo, que lo universaliza. Se trata de "la integración de la anécdota en la categoría", según definición dada también del mito⁹². Esto está afirmado explícitamente por León Felipe en el tríptico: biografía --- poesía --- destino. Esta trasposición, de un nivel al otro, del haz de relaciones humanas, es la constitución del mito propio de la poesía de León Felipe, cuyo desarrollo debemos ahora explicar, una vez hayamos rehecho la definición primera, a la vista de estas explicaciones.

El término general de esa definición del mito, válida para el caso de León Felipe, será el de "implicación dinámica". El adjetivo se refiere a la relación de símbolo y relato. El sustantivo debe ser desglosado en una serie de pares de elementos que son los relacionados (como con-

trarios) en el dinamismo del mito. Estos pares, dependientes del fundamental ser - existir, son

individuo y género
 realidad y deseo
 presente y futuro
 destino y decisión
 pasión y heroísmo

Quizás, con esta explicación, lo que llamamos el mito de la poesía quede suficientemente caracterizada como la implicación dinámica del ser y existir humanos es una consecuencia arriesgada que revela y compromete necesariamente al sujeto (individuo genérico).

¿Cómo se integra, en sus partes fundamentales, el mito así descrito y definido? Esta pregunta nos lleva a buscar los componentes y su modo de relación dentro de ese dinamismo del deseo en la obra de León Felipe. Lo haremos fundándonos en la relación de tres momentos bien definidos, dentro del conjunto, que corresponden a las obras Drop a Star, Ganarás la luz (libro II) y Rocinante. Buscamos ahora la estructura común que permita identificar, en los tres, el mismo mito y que, de este modo, concrete y confirme lo que acabamos de exponer de modo más teórico. Partimos del primer poema citado e incluimos en su exposición la de los otros dos, indicando sus novedades y variaciones.

La situación, expresada en el Canto I, se refiere a la injusticia humana como oscuridad y ceguera. Allí la acción humana está resumida en imágenes de la voz: la que golpea, la que pregunta por la identidad y el grito. La transformación pedida por el poeta -echar a andar el mundo estropeado- parece la llamada a la conciencia utópica que da origen a una nueva situación, presentada como la última profundidad de la anterior: la injusticia cósmica de la oscuridad y el dolor. Pero, aquí, la acción del hombre se presenta como tragedia heroica en dos series de imágenes: la del ascenso con ruptura y la del ciclo. El término, ya

lo sabemos, es el logro del Hombre.

Dejemos el primer momento -la situación- que es el presupuesto de donde parte el mito. Éste, entonces, puede ser formalizado como un proceso de ruptura-elevación, transformación y constitución humana o término. Al primer estadio o momento pertenecen los elementos poéticos y simbólicos que manifiestan la superación, por parte del sujeto, de su limitada condición de criatura cósmica; al segundo, aquellos procesos que cambian la realidad limitada, a partir de la exigencia del término que actúa como causa final; la misma conclusión, dado el carácter imperativo y optativo de la poesía, que aún no ha llegado a ese estadio final, es un sistema de postulados más que de afirmaciones.

Pasemos a comentar cada uno de estos puntos.

La situación (recordemos "la ley" de la polémica Arcipreste/Docta) está presentada como una sentencia condenatoria que ha caído sobre el hombre y, en los tres casos, con similares imágenes. El sujeto como destinado es el rasgo decisivo, pues introduce también un elemento de proyección, una trayectoria que se refiere a la situación final. Condena y destino no son, pues, aspectos idénticos, aunque tienen un rasgo común, que es su necesidad: el hombre aparece inevitablemente condenado pero también irrevocablemente llamado a ser él en su figura definitiva. Y éste es, precisamente, el punto de ruptura. Pero antes, comprobemos esta realidad en algunos textos:

He venido a escuchar otra vez esta vieja
sentencia en las tinieblas:
Ganarás el pan con el sudor de tu frente
y la luz con el dolor de tus ojos.

El hombre está aquí para cumplir una sen-
tencia

Pero todos tendremos que pagar la entrada.
Y en la gran fiesta del juicio final
nos sentaremos junto al Padre con el arcángel
como los héroes y como los santos.⁹³

También Rocinante aparece amarrado y condenado al martirio en la plaza de toros. La situación es la misma y afecta a la historia entera: "De la ameba a la conciencia se asciende por una escala de llanto".⁹⁴ Lo más interesante es, a nuestro parecer, que, en los tres casos, el sujeto es representado por una figura animal: el caballo. Y éste, fuerza del destino, aparece con una ceguera física o mental, completa o parcial: "le esperaba su caballo ciego"; "somos como un caballo sin memoria"; y el ojo vendado del lado por donde viene la muerte. En resumen, la sentencia como destino, la condena, la oscuridad, el abandono, el sacrificio y la injusticia definen la situación del sujeto, que, en su aspecto de vinculación a los poderes cósmicos y a las fuerzas de la fatalidad, se identifica como el caballo.

Pero el primer momento del mito, de hecho, está ya marcado por el otro aspecto humano, el de su emergencia de la situación, el del espíritu, o, más propiamente, la conciencia. La unión de ceguera y conciencia es la definición suficiente del sujeto. Lo que en Drop a Star está presentado en diversos momentos queda unido en las demás descripciones del mito. La tragedia humana y la cósmica son una sola. Este momento de ruptura y elevación sobre la situación se produce como efecto de la caída de la estrella de Drop a Star: la condena ("estrellas dictatoras") se convierte en destino. Es el quicio del paso del primer estadio al segundo, el del heroísmo que aparece como una mayor conciencia. En los demás libros, la emergencia está dada por la conciencia y la rebelión o el grito, relincho en Rocinante:

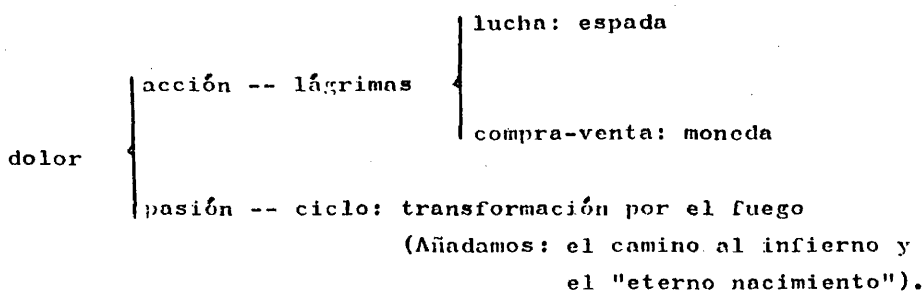
El hombre es la conciencia
dramática del llanto.

He venido a mirarme la cara en todas las
lágrimas del mundo.⁹⁵

La transformación se produce por unos sistemas complejos de esfuerzo y dolor, de lucha y sufrimiento. Las imágenes de Drop a Star se organizan alrededor del ciclo (que incluye el fuego) y de la ruptura (ariete), que pueden unirse con la expresión "tragedia heroica". Así también en los otros libros. Y notemos que éste es el momento que, propia y directamente, es poetizado por el poeta; pues, desde este estadio reconoce su situación como oscura, es decir, contra puesta a la luz y, a la vez, como superable. Y desde los procesos de transformación, ya experimentados, postula lo que en ellos aparece como término:

Luz...
cuando mis lágrimas te alcancen
la función de mis ojos ya no será llorar
sino ver.

En Rocinante el sacrificio es el tema que centra los dos aspectos del proceso: uno más desarrollado, el de la pasión; el otro, esbozado claramente en los poemas finales por la sublimación en el vuelo y la elevación. Es en Ganarás la luz donde los procesos aparecen con más complejidad. Un cuadro nos dará idea mejor que las explicaciones:



Algunos textos:

Pero la sombra estaba allí.
Entonces creó al hombre.
Y le dio la espada del llanto para matar la
sombra.
La vida es una lucha entre las sombras y mi
llanto.

Se acuñará la lágrima
como se acuña el oro.

El halo del santo, como el laurel del héroe,
no es una merced, es una conquista.

En el gran ciclo,
en el gran engranaje solar y planetario,
tú eres [la muerte] el que corta la espiga,
y yo ahora... el grano,
el grano de la espiga que cae
bajo tu esfuerzo necesario.

Luego entraré en el horno... en el infierno.
Del fuego saldré hecho ya pan blanco
y habrá pan para todos.

El término o punto de llegada del mito aparece ya en el último texto citado. En Drop a Star se recalca el aspecto antropológico: el Hombre, cumplido su destino, es libre frente a las determinaciones; y esto se presenta por medio de la imagen de la inversión de los signos cósmicos y del crecimiento o ascenso del hombre. Ganarás la luz, por el contrario, insiste en la imagen luminosa y locinante no en otra dimensión o en un tiempo futuro, sino en la verdadera realidad poética del caballo condenado. Hay, pues, dos modos de presentación de este término: la constitución de una nueva realidad y la revelación, en las condiciones infamantes, de la verdadera realidad. Como sabemos, ambas cosas, y su unión, es la tarea propia de la poesía. Y es interesante señalar, también, alguna correlación textual, más allá de las semejanzas simbólicas. Leemos en Drop a Star

Y desnudo,
completamente desnudo [...] saltar.

Y en Rocinante:

y desnudo,
completamente desnudo⁹⁸
me lleva por el aire.

¿Qué nos indica esto? Además de una relación muy estrecha entre los diversos estratos literarios del mito, una característica de contenido que es, a la vez, de forma: el símbolo antropológico y el cosmológico del término del mito tienen en común la esencialidad. A esto nos parece que apunta la "desnudez" del hombre, igual que la luz, sublimación inmaterial del fuego. Por eso ambos aspectos son correspondientes en el mismo lugar del mito. La plenitud de la conciencia como iluminación y la plenitud del ser como existencia son equivalentes y se refieren al sufrimiento (llanto) y a la pasión y crecimiento (ciclo).

Algunas observaciones complementarias servirán para cerrar este comentario. En primer lugar, la correspondencia de la cosmovisión poética de León Felipe y del mito. En ambos el término es el mismo, y también la situación. Pero ésta aparece, en el mito, como un aspecto del sujeto. Porque el sujeto centra toda la cosmovisión, estructura inmóvil o marco del tema definitivo de León Felipe, que es el ser humano (como creación y destino). Los procesos expresan el aspecto dinámico, transformador de la realidad que por ello tiene ese sentido polivalente, contradictorio, expresado en las imágenes simbólicas.

De aquí pasamos, naturalmente, a la superación de las contradicciones por el tiempo como mediador y a la estructura dramática del mito. Se habla de éste pronto como "tragedia", pero no tiene al comienzo un aspecto tan marcado de representación como al final. Lo que dijimos ya de "La Gran Aventura" en el capítulo II puede ser recordado aquí.

Por fin, lo que hace un momento hemos destacado, el

fundamental carácter antropológico del mito (y, así, de toda la poesía de León Felipe). Los rasgos más importantes que lo configuran son:

1.- La definición del hombre, unido al cosmos, concentrando toda la realidad: "soy el navegante y el camino, / el barco y el agua... / y el último puerto de la ruta"; "Soy la sombra, / el habitante de la sombra / y el soldado que lucha con la sombra".⁹⁹ Pero, más todavía, el sujeto de su poesía se conoce como creación de sí mismo: "Yo soy el hijo de mi carne, de mi predio, / de lo que da mi cuerpo: lágrimas. / El hombre es hijo de sus lágrimas"¹⁰⁰

2.- Unido con esto queda la situación de Dios en el mito. De la invocación en Drop a Star pasamos a la imprecación de Rocinante. Pero lo definitivo en las versiones distintas es la ausencia o relegación de toda figura divina: "Hay una puerta que Dios no puede abrir / y un muralión que no puede tumbar"; "Y Dios no puede hacer más que esperar... ¡que esperarme!"¹⁰¹

3.- Así, el término de llegada, la nueva situación de felicidad se describe por relación a la plenitud humana, negando los elementos dañinos, oscuros, parciales de la condición presente, ante la que Dios es impotente. No sólo el hombre se hace a sí mismo, sino que se hace solo.

4.- Ese hacerse es, propiamente, el contenido del mito; es decir, la acción humana: "Ahora soy yo quien tiene que descubrir salidas y horizontes". Esa acción tiene mucho de conquista, de raptó, y otro tanto de pago y negocio. Lo importantes es que el mito une todo ello: "muero como un soldado, / lloro como un guerrero"

Y lloro con los hombros,
con las uñas,
con el sexo,
con los músculos,
con las entrañas
y con el cerebro
para romper tabiques,

placentas,
términos,
lenguajes,
sepulcros,
tinieblas
y silencios.

[...]

Mi llanto es un designio,
una ley... la ley salvadora del esfuerzo.¹⁰²

5.- El representante permanente de este mito es el arquetipo humano que León Felipe sitúa en la figura de Cristo. El preside, de modo efectivo, la constitución del mito, desde Versos y oraciones hasta Israel. Se presenta con el carácter de transparencia de la realidad, de representantes colectivo y de mártir. Está exactamente en el sitio del hombre, en su doble referencia de ser constituido y constituyente. "Con Cristo, pero en los Olivos y en la cruz: / ...en el reino de la semilla y de la noche, / esperando... esperando a que broten de nuevo / la espiga / la aurora / y la conciencia"; "Cristo es ya la tribu. / Vamos sobre sus mismas lágrimas. / Por estas viejas aguas / navegaré en mi barca hasta llegar a Dios".¹⁰³

En la primera parte de este capítulo atendíamos ya a la relación diferenciada de símbolo y mito, desde la perspectiva de la teoría que queríamos extraer. Lo que en esta tercera parte hemos añadido completa aquella aproximación, sin negarla. Símbolo, mito y poesía son teóricamente equivalentes; poesía compuesta sobre símbolos en torno a su mito del destino del hombre. Estas eran nuestras conclusiones anteriores. Ahora vemos no sólo que es así, sino cómo y porqué lo es, qué articulación poética de símbolos y mito constituye el sistema general de la obra de León Felipe y cómo la mención de los mitos clásicos o modernos se refiere al mito mismo de León Felipe, síntesis, en su idea, de todos ellos. De igual modo que su sujeto, el hombre, es la síntesis por hacer de todas las dimensiones y todas las realidades. Dicho con las mismas palabras poéticas del autor:

Hay mitos sin comienzo ni fin. En la carne del mundo se sembraron los mitos y en esa misma carne han de florecer. Porque nada se ha cumplido todavía [...]

En el primer destello místico del mundo estaba yo; y en el milagro de la luz redentora de mañana me estoy quemando ya".¹⁰⁴

Acabada esta exposición -y como hicimos al final del capítulo anterior- añadimos unas consideraciones escuetas acerca de aspectos semejantes o conexos al fondo de la cuestión y al método empleado. Con ello indicamos semejanzas posibles y, a la vez, establecemos presuntas diferencias. Ante todo, de nuevo nuestro tema ante otras críticas; luego, el método y las pretensiones.

Acerca de los símbolos, imágenes y elementos hay un cierto conjunto de artículos (no incluimos los textos ya citados o aludidos). Digamos que aparece como una constante en la crítica. Para nuestro sondeo hemos elegido solamente aquellos títulos que hacen referencia expresa al asunto. En general se ha percibido la importancia de los elementos simbólicos de referente natural o cultural en la poesía de León Felipe; pero rara vez se llega, en estos comentarios, al análisis y, quizás aún menos, a una sistemática. Esto es lo diferenciador de nuestro intento.

El otro rasgo, también distintivo, es la ausencia de la relación entre biografía del hombre y destino o temática poética. Nada nuevo podríamos aportar desde el punto de vista biográfico a lo que ya está escrito. Pero, además, no pretendimos en ningún momento tomar la dirección de algunos artículos que, en ocasiones recogen un esbozo de la vida y el carácter del autor bajo las denominaciones poéticas generales (falseando así, a mi juicio, el carácter de éstas) o las relaciones sólo con la parte temática de la obra que se identifica con la vida (destierro, protestas, honradez, camino...).

En cualquier caso, este cúmulo de textos, tomados solamente de entre los últimos escritos, posteriores a la bibliografía de Electra Arenal¹⁰⁵, nos ratifica en la dirección que hemos adoptado para el estudio de la poesía de León Felipe y confirma nuestro punto de vista, expuesto en las tres secciones del capítulo. Los autores que incluimos en la nota vendrían a corroborar que, en efecto, hay ciertas imágenes (elogidas según la perspectiva de cada uno) que definen la "personalidad poética" del autor, es decir, que caracterizan, individualizan y constituyen su poesía.

Al trabajar sobre un modelo de crítica literaria que tiene como unidades de análisis los símbolos, las imágenes reiteradas, los esquemas comunes de todos los libros, rozamos los límites de otras ciencias y disciplinas, como hemos referido en la Presentación teórica de este trabajo. La crítica literaria, sin embargo, tiene su propio objeto y su campo de operaciones. Pero, precisamente, atendiendo a esas mismas unidades hay, tal vez, varios métodos de crítica literaria: hay una crítica mítica¹⁰⁶, otra de carácter más simbólico¹⁰⁷, con mayor o menor presencia de teorías psicoanalíticas¹⁰⁸, crítica de los símbolos, mitos y arquetipos desde y hacia una concepción total de la literatura al modo aristotélico¹⁰⁹, una crítica del discurso o del texto, partiendo de ciertos códigos subyacentes al mismo texto y que lo construyen¹¹⁰, o saliendo en busca de una de las fuentes de la obra en la interioridad del autor. A este último su autor le dió el nombre de psicocrítica. Pensamos que algunos de los conceptos que hemos usado comportan cierta semejanza, siquiera sea externa, con este método de Charles Mauron¹¹¹. Por esta razón es quizás conveniente que, en pocas líneas, señalemos las diferencias que nos separan de ese método, cuyo valor es menos alcanzable para quien no posee los conocimientos técnicos de psicoanálisis, estructura de la personalidad y medicina. Por ello no hemos pretendido seguir sus huellas; si hay concomitancias y cercanía se debe a los elementos comunes y generales que sirven de punto de partida y camino

para los análisis que se pretenden globales, referidos a la totalidad de una obra literaria. Para explicar este punto tomamos las afirmaciones de Mauryon, contraponiendo los objetivos de nuestro estudio.

La psicocrítica es un método de crítica literaria, pues se propone "accroître... notre intelligence des oeuvres littéraires et de leur gendre".¹¹² Y esto lo hace mediante la delimitación y el estudio de la personalidad inconsciente del autor de los textos. Suponiendo que existen unas asociaciones textuales de origen consciente y carácter deliberado, la técnica del método se propone separar los grupos verbales de probable origen inconsciente. Y así, su orientación le lleva hacia una psicología de la creación, fundada en una relación de tres términos: la realidad exterior, el yo consciente del autor, con su lenguaje, el inconsciente y sus modos de expresión. (Esta división del sujeto-autor es el nuevo campo de exploración que se abre con la psicocrítica y en lo que ésta avanza respecto de la crítica tradicional, establecida en la bipolaridad autor/medio).

Por nuestra parte, nos hemos manifestado directamente interesados en la organización del texto. No buscamos pasar de éste al autor en un proceso de vuelta atrás psicogenética, sino descubrir la organización de los aspectos textuales en una de sus secuencias, la imaginativa. Deseáramos poder descubrir y analizar todo el texto en todas sus implicaciones, aunque eso esté fuera de nuestra alcance, y no la pertenencia de sus elementos al consciente o al inconsciente. Hemos delimitado como campo del análisis aquellos conjuntos de imágenes culturalmente sobrecargados de significación y escogidos y empleados por el autor con constancia. De ellos hemos pretendido mostrar su relación interna, la estructura que forman, para pasar de ella al sentido. La psicocrítica busca también las fuentes de la obra en el autor; aquí queremos tan sólo conocer la obra misma.

Según Mauron, el método psicocrítico comporta cuatro operaciones: 1.- superposición de los textos que revelan las estructuras donde se expresa el inconsciente; 2.- estudio de estas estructuras y de sus metamorfosis; 3.- interpretación del mito personal; 4.- control biográfico. A despecho de ciertas concomitancias nominales, este trabajo, como se habrá observado, sigue otros cauces. Si nosotros relacionamos los diferentes textos (y, podemos decir, los superponemos) prestamos atención también a su evolución, no queriendo perder nunca la línea diacrónica, porque ella revela diferencias que pertenecen igualmente al conocimiento de los textos. Después abordamos el estudio de las estructuras (o, al menos, su determinación, equivalencias...) y, finalmente, pasamos a la determinación de la estructura general, con el mito literario subyacente ("personal" en el sentido de propio, específico del autor, no en el sentido psicológico o biográfico). Por ello no establecemos el control que señala Mauron, hasta llegar a prescindir de la posible presentación biográfica tan común en esta suerte de estudios.

Así, pues, si coincidimos con la psicocrítica en el objeto de estudio -que es el conocimiento de las obras literarias y de su génesis, al menos en alguno de sus aspectos- nos separamos en la orientación, en la finalidad del análisis y en los mismos pasos metodológicos. Según lo dicho, nuestra pretensión estará más vinculada a la crítica estructural (en cuanto buscamos sistema), a la retórica (ya que buscamos imágenes, recursos del discurso que nos permiten acceder a sus supuestos imaginativos y antropológicos) y a la temática (que analiza ciertos contenidos y sistemas del texto). Y, debajo de tales referencias, determinada por la unicidad y exigencia incambiable del autor mismo, que impone el método del análisis desde la persistencia en la lectura.

* MAURON, Ch. Des métaphores obsédantes, au mythe personnel. Introduction à la psychocritique. Paris, Librairie José Corti, 1962

CAPITULO IV

EL UNIVERSO SIMBOLICO DE SENTIDO

Culmina y concluye esta primera parte de nuestro estudio con las siguientes páginas, donde pretendemos exponer los resultados de los precedentes análisis, accediendo ya al nivel de interpretación pretendido. Podemos dar antes cuenta, sintéticamente, del proceso seguido acudiendo a los términos de T. Todorov en su reciente libro ya citado: "Tout processus psychique, dit-on, comporte deux phases ou deux aspect, ceux que Piaget désigne par accomodation et assimilation"¹. La acomodación requiere que adaptemos nuestros esquemas al hecho o suceso nuevo que debemos interpretar (en nuestro caso, los textos literarios), mientras la asimilación, momento segundo, reduce la distancia señalada adaptando el hecho a nuestros esquemas mediante sucesivas asociaciones. En los anteriores capítulos de este estudio ha primado el aspecto analítico y descriptivo, recavando el interés, por consiguiente, sobre el punto de la acomodación, adaptando los conocimientos previos y los métodos de crítica al texto, para que éste descubriera una de sus dimensiones fundamentales. Ahora nos encontramos dirigidos al segundo momento, el de la asimilación, entendiendo ésta como un proceso de asociaciones de los múltiples datos diseminados que nos permita sacar a luz los significados de las secuencias simbólicas establecidas. Este trabajo está ya algo más que iniciado, pues frecuentemente hemos introducido explicaciones al hilo del análisis, lo que ahora nos obliga a exponer más brevemente el conjunto de los resultados.

Desde el principio -y esto conviene también advertir- hemos trabajado con el supuesto o hipótesis de la unidad básica del texto escogido². La pluralidad de poemas, la diferencia de momentos y aún la variación de los estilos en el conjunto de la obra, no ha sido sentida como arbitraria y los

mensajes no parecían casualmente dispuestos. Pensábamos que debía haber un orden y esta presuposición actuaba ya al proponer una ordenación cronológica en cuatro etapas, que tratábamos de justificar. En la explicación, nuestro trabajo ha probado suficientemente ese presupuesto enunciado como identidad y diferencia en la poesía de León Felipe. Pensábamos también que ese orden tenía su fundamento en una organización del universo poético según unos elementos recurrentes, los símbolos. Y aquí surgía la hipótesis interpretativa, que respondía a las exigencias del principio de unidad y coherencia, pero que era necesario probar después de definir. Y esto en su doble aspecto, formal (organización textual) y de contenido (ordenación de significados), ha sido nuestra tarea. Consideramos cumplido el primero de los aspectos, puesto que hasta el capítulo III hemos tratado, preferentemente, de las relaciones sintagmáticas, textuales.

Este capítulo se centrará en las relaciones paradigmáticas, es decir, en las relaciones de los elementos seleccionados de los mensajes poéticos de León Felipe con un cierto sabor general y común, con la memoria lingüística y cultural de la comunidad, puesto de manifiesto en el uso espontáneo de los símbolos y los procesos de simbolización, y recogidos, con criterios eruditos y estudiados científicamente en las obras de teoría e investigación a que hicimos referencia en nuestra Presentación y que hemos venido citando. Vamos a seguir el camino de la "interpretación", asimilando, en cuanto ello sea posible y nos lo permitan los mismos textos, los mensajes poéticos de León Felipe a unos ciertos cuadros culturales establecidos, a los que creemos que se refirió también el poeta en su quehacer, para extraer sus significados, es decir, una interpretación de la obra (teniendo en cuenta su propia y exclusiva organización y partiendo de ella).

Para esta tarea consideramos que los símbolos son unidades de representación que aparecen dotadas de significa-

dos, establecen relaciones entre frases, contexto y obras enteras y pueden manifestar, articuladamente "la condición humana en tanto que modo propio de existencia en el Universo". Esto fue lo que pretendimos explicar en nuestra Introducción, razonándolo como vía de acceso adecuada para la poesía de León Felipe y lo que, a lo largo del estudio, referimos como la cosmovisión implicada en la obra literaria, capaz de ser descrita -formalmente- en términos de con jun ción de un sistema simbólico complejo y un mito articulado sobre él. Así, de nuestra investigación resulta que el contenido propio y permanente de la poesía de León Felipe es la constitución del hombre (sujeto) por la fuerza poética en el espacio de la poesía.

Precisando algo más estos elementos, añadamos que entendemos por "cosmovisión" una representación (aquí expresada en términos lingüísticos) del mundo y del hombre en él, uno de cuyos aspectos fundamentales es la percepción de la propia conciencia. Este "significado", que nos proponemos describir a continuación, emerge, pues, como resultado no infalible, pero sí justificado, de los presupuestos científicos ("verosimilitud cultural", los llama T. Todorov) y de los análisis de los textos escogidos. Según esto,

C.- Significados implicados

B.- <u>Organización de la poesía</u>	Selección de los símbolos formación de conjuntos constitución de un sistema
A.- <u>Verosimilitud cultural</u>	teorías acerca de los símbolos conjuntos articulados de significados simbólicos

Para nuestra labor presente hemos dividido la exposición en dos partes, atendiendo a la interpretación de las imágenes y los sistemas de símbolos y tanteando la aproximación a una organización general de la poesía de León Felipe, según los resultados de nuestro análisis.

1.- Interpretación de las imágenes y de los sistemas de símbolos

A lo largo de muchas páginas precedentes el descubrimiento y la descripción de los símbolos, y el mundo poético por ellos diseñado, nos ha empujado a ofrecer retazos o aspectos parciales, pero siempre importantes del contenido temático o cosmovisión de la obra de León Felipe. Trataremos ahora de evitar repeticiones (o de aliviar los aspectos que están en la memoria del lector, como el desarrollo del héroe-hijo o del caballo) siguiendo el mismo orden de exposición del capítulo precedente, proponiendo los significados de los distintos grupos y dando, al fin, un resumen esquemático donde aparezcan las implicaciones complejas del sistema.

Oscuridad. Se refiere, como hemos dicho, a todos los aspectos nefastos de la existencia. Objetivamente evoca un aspecto de temporalidad y aparece igualmente referida a un momento anterior a la creación (verdadera) de todas las cosas. Por tanto es imagen del caos, también aludido por el movimiento de caída. Subjetivamente la tiniebla entraña ceguera, y ésta, en el héroe, es una mutilación que, seguramente, se relaciona, en la interpretación dada a la leyenda de Edipo, con la conciencia como pregunta sin respuesta por la identidad. Pregunta y conciencia corresponden al silencio, oscuridad y caída-condena. Estado precedente a la instauración de la verdad y de la realidad.

Caída. Cabe interpretarla, junto con lo dicho, como el estado de encarnación del espíritu y representación de la temporalidad destructora; lo cual es en León Felipe un

destino y una condena, relacionándola con la boca devoradora, el vientre y el intestino, lugar también de la transformación. La imagen complementaria del muro subraya la percepción del mundo como caverna, de la cual es imposible salir (siendo, necesario, sin embargo, para poder hallar la vida).

Aguas. G. Durand habla del isomorfismo de las imágenes de la tierra y del agua, puesto que una y otra representan la materia primordial del misterio, que se penetra y ahonda. También en León Felipe ocurre esta coincidencia universal, articuladora de la "poética" dirigida a Nuria Parés y de tantos otros poemas. Tenemos en su aspecto preformal una imagen de la muerte y de la disolución. Pero tanto en la imagen general (aguas) como las más específicas (mar) rehúsa presentarse como un mero vehículo de destrucción. El mar es navegable. Es el mediador entre la vida y la muerte, entre lo informal y lo formal. En este sentido se identifica con la materia primordial y por ello dice León Felipe: "mi padre, el mar" y, sobre todo, "el hombre es hijo de sus lágrimas". Porque éstas representan la angustia y la desesperación y también el carácter mediador de esos sentimientos pues, como armas o monedas, contribuyen a alumbrar la realidad positiva.

Pero si seguimos el aspecto oscuro, nefasto, del agua pasamos a otro grupo de imágenes, las del ciclo y el círculo.

Antes de seguir, sin embargo, observemos que estos tres sistemas coinciden en otra serie de figuras equivalentes presentes también en la poesía de León Felipe (quizás de modo menos destacado que los componentes enunciados hasta ahora). Son el dragón, el monstruo o la ballena. Y, desde la perspectiva humana, su representante, Jonás, que relaciona en un solo momento -su estancia en el vientre- los símbolos de la caída, la oscuridad, el abismo y las aguas. La ballena, símbolo del mundo, del cuerpo y del sepulcro

manifiesta las fuerzas cósmicas en estado inmediato al caótico y es el adversario; así también, y más aún, el dragón terrorífico del cuento. El combate con él representa la prueba por excelencia y, en el nivel elemental de la poesía de León Felipe, tal como ahora la analizamos, equivale a solucionar el enigma o misterio de la existencia o alcanzar la inmortalidad (Drop a Star).

Ciclo y ligadura. Eterno retorno y totalidad cerrada, equivalente de la muerte. Este conjunto se une al anterior y así la experiencia del tiempo como vuelta equivale al mal, la muerte y, más aún, a la descomposición y la esclavitud. Pero, de nuevo, aquí el ciclo puede tener otro carácter por la sucesión de los momentos, como el agua la tenía por la doble perspectiva desde la que era percibida la fluidez. Esta dualidad del agua y del ciclo se capta en los espejos de ^{W capto} León Felipe, quien afirma que ha venido a ver su rostro en todas las lágrimas del mundo. El espejo relaciona los universos acuático y circular e introduce la conciencia como contenido de la poesía y, con ella, el movimiento de autorreconocimiento y emergencia.

De nuevo se nos abren aquí dos posibilidades (derivadas de la polivalencia de los símbolos). La primera nos lleva a relacionar el ciclo con los procesos de transformación y con el viaje. La segunda, a insistir -como haremos- en los aspectos negativos de la imagen, por el arma cortante que funciona de modo mecánico (el hacha), dando como resultado el polvo de la disolución y la esterilidad.

El símbolo que abarca todo este conjunto es el del infierno. Este lugar inferior y de tormentos (la referencia bíblica es inevitable) tiene un aspecto cósmico y otro psíquico y es por ello el equivalente de todo el sistema.

Mediaciones. Cuando el deseo atraviesa esa situación humana, ésta presenta su aspecto de purificación, lucha o ruptura. Las explicaciones anteriores de las imágenes mediadoras

nos excusan de repetirlos. Pero algo nos queda añadir de sus significados.

En León Felipe, la vuelta a la tierra -vientro mater no- es habitualmente presentada como el paso por el horno, cuyo contenido es la gestación espiritual, el mismo de la repetición del acto creador (volver a amasar el barro), el crecimiento, etc. El viaje evoca el recorrido del curso temporal (el círculo) y la salida de él; a la vez, se le añade el regreso para configurar la integración nueva y necesaria del hombre. Pero al incluir los aspectos oscuros, infernales y marinos, la composición de imágenes advierte que los valores positivos no se alcanzan por negación simple del mal, sino también por la sumisión salvadora. Lo mismo cabe decir de la imagen de la crisálida. Por antífrasis, volver atrás quiere decir avanzar.

El segundo aspecto presenta el contenido de ruptura y purificación. Las armas y el héroe comportan el poder y la fuerza de sublimación y se relacionan ya con la luz y con la conciencia emergente. Tenemos elevación y movimiento, viaje hacia uno mismo, libertad y trascendencia.

En resumen, uno y otro conjunto tienen un contenido de significación semejante, tal como se advierte por su relación en el sistema del capítulo anterior. Los esquemas formales subyacentes se refuerzan mutuamente con esta insistencia. Destaquemos que en ambos conjuntos domina el dinamismo o el gesto humano sobre la materia. Y en la imagen más propia de León Felipe aquí, el Viento, se acumulan caracteres contrapuestos en una síntesis tradicional y nueva que abarca la dualidad de todo el universo de León Felipe: arrastra y dispersa, pero inspira y empuja, elevando⁶.

Al añadirle el otro conjunto de imágenes -las lágrimas y el fuego- encontramos el sacrificio que es también un contrato concluido con la divinidad y una réplica del acto de creación (aspecto fundamental que puede dar la clave de todo este sistema). El fuego, en su eje cósmico, que es el

mucho escrito sobre el concepto, valor y efecto de la poesía. La palabra ilumina, da sentido, transforma (Don Quijote) y, en último término, crea (poéticamente). Sólo en la poesía reside la verdad de la realidad para León Felipe, hemos afirmado.

El último símbolo no suele estar identificado con estos dos de manera habitual, pero es también su complementario dentro de la poesía de León Felipe. Y tan frecuente que puede hacerse casi invisible. Recordemos que en su estado negativo y aun en su proceso purificador, el hombre-sujeto aparecía frecuentemente descrito mediante el simbolismo animal: caballo, gusano, lagarto... Por contra, la misma situación intermedia desde la perspectiva del fin, representa al hombre en Don Quijote y Cristo. La plenitud o término final tiene el hombre como símbolo de sí mismo, ya que él es capaz de representarse por anticipado lo que puede llegar a ser, porque lo desea y lo proyecta. En el hombre ocurre la definitiva unión de contrarios y sirve, como símbolo, de clave del arco de todo el sistema⁷.

Aunque esta última isotopía de imágenes carezca de expresión conceptual adecuada, nos parece absolutamente preciso recalcar que se refiere al mismo sujeto, aunque por medio de imágenes cósmicas, y corresponden al final de su "salida" de sí y de su "elevación", al ser propio alcanzado de manera autónoma y suficiente. Este término de plenitud y de absoluto se hace presente en las etapas anteriores como exigencia del deseo o proyecto del sueño (con la mediación de la ley o del destino) y como obligación (aspecto ético y compromiso humano), ya que el contenido del deseo, la meta de la rebeldía y del sacrificio era devolver al cosmos el orden y la justicia (concepto mítico del mismo orden como amor armonía).

De este modo podemos concluir que también la poesía de León Felipe se compone de ruptura y ciclo. El sujeto de ella, el héroe humano, se desliga de las fuerzas mortales del desorden, injusticia y tiempo y se emancipa de toda defini-

ción o determinación heterónoma, de los dioses o del destino, y mediante la repetida sumisión e inmersión en las condiciones de la existencia, se purifica y accede a la plena constitución de su ser. Volver es avanzar, crecer es crearse. El acto de creación se traduce, poéticamente, por una nueva ordenación.

Provisionalmente nos parece que los contenidos del sistema simbólico de León Felipe pueden polarizarse en dos pares de símbolos: caída/ascenso y oscuridad/luz. Esta reducción, aparentemente obvia, sólo podemos hacerla en este momento, porque sólo ahora percibimos la complejidad y el entramado que subyace a este brevísimo esquema y la suerte de relaciones de mediación que lo sostiene. Por otra parte

caída

ascenso

oscuridad

luz

se oponen punto por punto⁸ y, unidos, su composición resulta semánticamente redundante y de gran intensidad en la transmisión del mensaje poético.

Sustituyendo en el modelo del capítulo anterior las imágenes por sus significados principales y permitiendo el desarrollo, llegamos a poder ofrecer este resumen del texto, que pretende ser la interpretación de la poesía de León Felipe, alcanzada desde esta perspectiva:

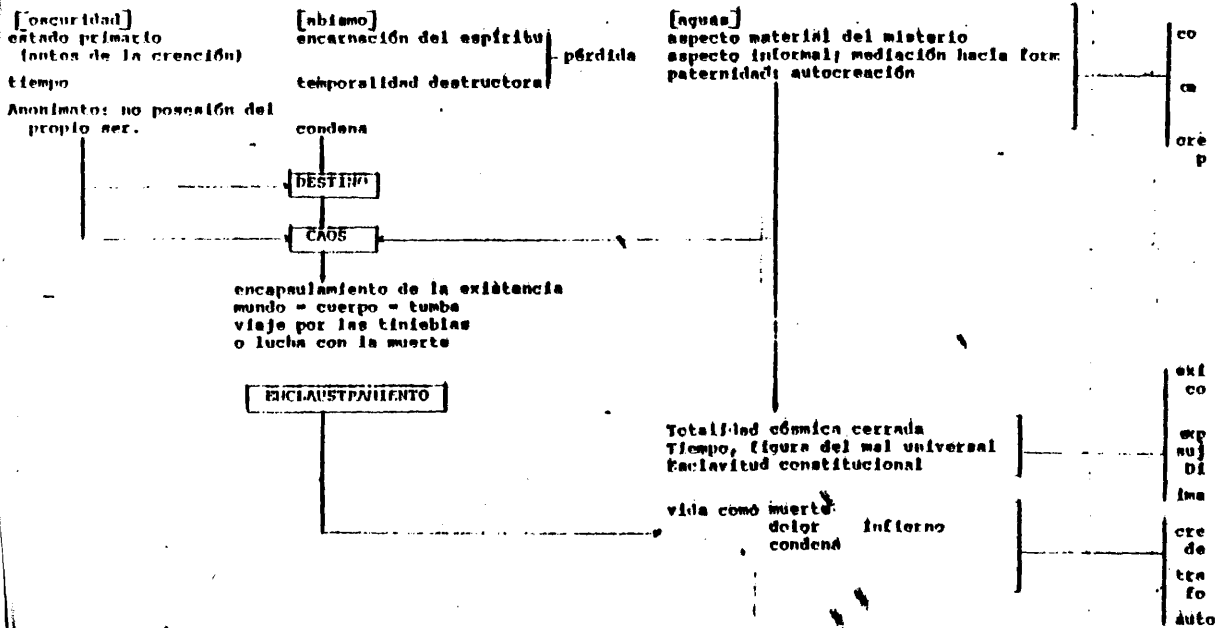
Sobre el sistema simbólico se articula un "mito", hemos dicho. Cabe suponer que el significado de ese mito sea análogo al del sistema simbólico y correspondiente con él. Pero dos aspectos nuevos y específicos en el mito -el sujeto portador de la acción y la dirección de ésta- han de ser comentados, pues nos ayudan a completar esta aproximación al significado de la poesía de León Felipe.

En páginas anteriores hemos reunido en la figura del "sujeto poético" tres designaciones textuales diferentes -héroe, hombre y poeta- continuamente enlazadas. Este es el momento en que debemos precisar y matizar más cuidadosamente la relación de estos términos, considerando un modo específico de la relación: el héroe como poeta, y un modo común: el héroe como hombre.

Comenzando por este lado anónimo y general, aplicable a todos, la poesía de León Felipe nos ofrece estos contenidos, distribuidos según los tres momentos de la aventura mítica del héroe:

- | | |
|--|---|
| 1.- separación: <u>desarraigo</u> | <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">de sí mismo</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">de la sociedad. - Incomunicación</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">de la patria. Exilio</div> |
| 2.- prueba: <u>lucha entre la sumisión y la rebelión</u> | <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">disolución de las creencias.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">disolución del mundo en el polvo</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">disolución de su identidad social</div> |
| 3.- retorno: <u>creación de la figura ideal a que se aspira.</u> | <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">manifestación de la energía cósmica y humana</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">acceso al mundo de la obra perfecta: canto</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">acceso personal a la identidad universal (hombre-humanidad)</div> |

SITUACION



MEDIACION

FINAL

contrato como conjuro de las fuerzas nefastas (divinas) guardianes del bien
capacidad fecundadora, vivificante, de la muerte, el sufrimiento, la destrucción
oración (nueva) del hombre por este proceso de sumisión y ofrecimiento.

[muerte/vida]

exigencia de salto, rebelión, lucha contra los poderes oprimentes

expresión del poder y la fuerza del sujeto y de su aspecto sublimador.
Dinamismo espiritual.

imagen de la conciencia emergente

creación cósmica y humana como sucesión de estados de destrucción y organización

transformación de lo conocido hacia una forma nueva y desconocida

autogestión y vuelta al seno del sujeto

[ruptura]

[integración de procesos]

Sublimación
Inversión

cumplimiento de los dinamismos (destino y deseo) e inversión de los órdenes iniciales (condiciones de la existencia y determinaciones cósmicas)

vida y adecuación perfecta de materia y espíritu, objeto y sujeto. Integración cósmica

plenitud autónoma del hombre totalmente realizada y reconocida.

Hombre-humanidad.

Aunque volvamos sobre algo ya mencionado, recordemos que el tercer momento de la aventura mítica del sujeto sólo se da como expresión y contenido del deseo, como exigencia y aspiración que llena la poesía, no como resultado conseguido. Ya dijimos un poco más arriba que, en la poesía de León Felipe, regreso y vuelta podían ser equivalentes de avance y transformación. Así también, lógicamente, en el mito que se nos presenta ahora como el recorrido del sujeto por los estadios o niveles de la realidad, tal como se establece en el plano simbólico.

Desde su primer libro, León Felipe insiste en vincular la poesía a todos los hombres y a cualquier hombre. Cada uno es un poeta, al menos como destino no alcanzado todavía. Por eso el representante propio de la humanidad es el poeta. Al estudiar esta determinación del sujeto vamos a encontrar contenidos semejantes y complementarios de los anteriores. Trataremos del poeta y de la poesía, observando que los tres momentos corresponden a otras tantas afirmaciones habituales de la poética del autor: su originalidad y encuentro con la poesía, la tensión entre la poesía como canto y como lamento, la convicción de que el hombre se expresa necesariamente en la poesía a través del poeta.

<u>separación</u>	<p>poesía original y única, en la polémica con la inmediatamente anterior y la contemporánea.</p> <p>poesía prometeica frente a la doméstica y servil.</p> <p>el poeta en su soledad, fuera de la ciudad.</p>
<u>prueba</u>	<p>la injusticia como incapacidad de la poesía</p> <p>la provisionalidad y contingencia de la obra realizada en las condiciones presentes.</p> <p>la dialéctica de la destrucción y ordenación que constituye la poesía misma.</p>

retorno

sostenimiento de la tensión expuesta como momento de la prueba, con la integración del ciclo (repetición) y ruptura (dialéctica).

creación siempre renovada de mundos poéticos ultrarreales.

encuentro y aceptación de la propia voz y del canto propio en su entera y definitiva provisionalidad.

Lo que hemos hecho en estos dos resúmenes ha sido recoger, siguiendo al autor, los elementos esenciales de su vida que pasan reinterpretados a la poesía. Así, vida y poesía -recordémoslo de nuevo- son en León Felipe inseparables porque se entrelazan y anudan en esta visión general, progresista y mítica. Y con este avance seguimos dentro del juego que él estableció ya en Ganarás la luz: la poesía es la biografía poética del hombre; no de él mismo, en su particularidad de sujeto individual, pero sí como hombre y poeta; la poesía -canto del destino, interpretación de la Historia- se apoya en la biografía. Y ésta es, justamente, la función del mito poético: recoger la aventura personal del yo-escritor, quitarle su particularidad y hacerla válida y universal para el yo -sujeto poético, de modo, por ejemplo, que su exilio sea el exilio (situación del hombre en el mundo) y su aspiración individual insatisfecha, expresión del sueño o del deseo colectivo que mueve la historia de la Humanidad.

Y es, justamente, la "orientación" del mito la que nos indica cómo se ha producido esta incorporación de la vida y de la poética del autor a la colectividad humana. Ella nos especifica pues, el significado del mito en su aspecto más conceptual, una vez determinado que su contenido es la misma vida del autor. Seguimos ahora la división y estudio de Luis Cencillo en su obra Mito. Semántica y realidad¹⁰, donde se señalan tres grandes clases de mitos, según su contenido, que denomina: signitativos, participativos y etiológicos, según pretendan orientar al hombre mostrándole su sentido, el del cosmos y el de algunos grandes sucesos cósmicos o sociales, respectivamente¹¹.

Como mito signitivo - que apunta a un cumplimiento¹² - el de León Felipe aspira a desvelar para el sujeto el sentido de su existencia. Esta sería, de nuevo, la respuesta a la pregunta por el significado del mito; pero esto no lo realiza remontándose a un origen, con lo que el sentido estaría dado desde él, como tampoco fijando una tipología, con lo que el sentido quedaría vinculado a un orden presente, sino en relación con un término final que hemos destacado; el sentido no está dado, hay que ganarlo o establecerlo. Por ello, este mito es también escatológico ("poeta del Juicio Final" había llamado L.F. Vivanco a León Felipe), mostrando no un aspecto terrorífico y catastrófico del cosmos, sino el transformativo de la condición humana.

Volviendo ahora al punto del sujeto, recordemos que en el mito poético de León Felipe no existe un héroe único y especial, como pudiera ser Prometeo. Sabemos que el poeta es "el hombre"; y es éste -el average man- el verdadero héroe en su anonimato. Todo lo cual añade un rasgo más a la significación del mito, según el estudio que estamos siguiendo del profesor Cencillo. Es su aspecto catártico, ya que hay una superación de un cierto estado inicial reconocido como deficiente y destructor, llevado a cabo por la especie solidaria y conjuntamente.

En resumen, León Felipe, el yo-escritor de la obra, convierte su existencia y su poética en parte de un proceso mítico, el del yo-sujeto poético, sostenido por su personalidad y su vida, y, de este modo, su poesía entera adquiere un carácter o contenido signitivo, escatológico y catártico. Aunque el mismo León Felipe lo podría decir de este otro modo, a nuestro parecer confirmador y conclusivo:

Hay un gesto en mi cuerpo y un tono en mi voz
que lo dirán todo rápidamente como un relámpago
en este nombre que busco: de dónde vengo y a
dónde voy. Y hay alguien en el universo que es-
pera que yo diga este nombre como una consigna
para abrirme la puerta. Mi autobiografía tiene

que ser esta consigna. Y a la que tú tienes que responder. Cuando lleguemos a la Gran Puerta, sin documentos ya, y con todos los caminos arrollados bajo el brazo como planos inservibles, diremos todos la misma palabra: Hombre. Pero hablará uno solo: el Poeta. Para éste estamos trabajando todos y cada cual devana sus caminos... y busca su nombre [...]. Quiero decir lo que soy para afirmar lo que he sido y para preparar me a lo que he de venir a ser.¹³

2.- La poesía de León Felipe: organización formal y del significado

En el apartado anterior hemos proseguido y completado el estudio del sistema poético de León Felipe desde el punto de vista de su significado. Pero aspiramos aún a dar un paso más en este camino. Aspiramos, en este instante, a reunir en una unidad de interpretación el aspecto lingüístico, formal y retórico que dejamos en el capítulo primero y el aspecto simbólico que nos ha ocupado después, para hallar y mostrar las implicaciones conceptuales de la organización formal y de contenido. Y, hecho esto, trataremos de concluir ya esta parte del estudio con la formalización de los significados mismos que hemos establecido aquí, reduciendo su pluralidad y traduciéndolos a términos más conceptuales.

En primer lugar, pues, la relación entre los sistemas formales y de significado.

Varias veces hemos mencionado, en páginas anteriores, dos modos o aspectos formales que adopta la poesía de León Felipe, modos que suponen una poética. A uno de ellos lo llamamos polémico y al otro dramático; uno considera la poesía -en expresión del poeta- como arma o proyectil, y el otro como intercambio. Paralelamente, al tratar de la organización simbólica de esta poesía, hemos establecido tres sistemas, el segundo de los cuales estaba formado por dos conjuntos o subsistemas: el de la ruptura (o el salto) y el de la repetición (o el ciclo). Ahora nos cabe mostrar la correspondencia de estos dos pares, de modo que, al concluir, sea aceptable y aceptada nuestra afirmación de que toda la

poesía de León Felipe puede ser descrita y comprendida desde la conjunción de los esquemas cíclico y polémico. Y, por tan to, que la estructura del contenido es también la estructura de la expresión. Y esto -en el alto nivel de generalidad y abstracción en que estamos- da su configuración peculiar, in dividual, a esta obra poética.

En la descripción subsiguiente recogemos los conceptos y las conclusiones parciales esparcidas en los capítulos II y III y seguimos el orden establecido en el I, a saber: ritmo, temas, imágenes y conceptos.

1.- esquema del ciclo. La poesía de León Felipe tiene un componente de reiteración y vuelta que se percibe en la analogía del movimiento rítmico, especialmente en los aspectos de la entonación y el timbre (paronomasia, rimas, cadencias repetidas) que abarcan poemas y grupos de poemas. Lo mismo ocurre en el aspecto léxico por los fenómenos señalados del paralelismo, la amplificación, dispersión y recolección, la enumeración y las citas de fragmentos anteriores, libros como variantes de textos precedentes, etc. Esto muestra ya, de modo inconfundible, el alto grado de recurrencia de la poesía de León Felipe. Pero aún están las reiteraciones temáticas, vinculadas a las anteriores, bien en series de poemas, bien en libros distintos, abarcando toda la obra, lo que nos ha permitido la formalización de algunos temas, partiendo de su insistente presencia en el análisis del capítulo segundo. A esto lo llamamos ritmo semántico o de pensamiento. El caso más relevante, para nosotros, fue la reiteración de las imágenes y, entre éstas, la clase que hemos definido como símbolos. Pero aquí nos encontramos con el hecho de que un buen conjunto de tales imágenes se refieren, precisa, redundante-mente, a la reiteración, la vuelta, el ciclo. Este es el significado, su contenido semántico propio. Recordemos también, que habíamos apreciado, en determinados fragmentos o poemas, una relación inmediata entre el concepto, la imagen y la forma -cerrada, reiterativa- del poema.

Por tanto, nos parece lícito concluir que el concepto

de vuelta es una de los núcleos organizadores de la significación de la poesía de León Felipe y, más aún, de todos los aspectos lingüísticos, desde el ritmo fónico hasta los componentes imaginativos profundos, que configuran esa poesía. El concepto es que la historia personal y universal se repite en un tiempo igual y cerrado¹⁴. El sentido de la repetición lo da la poesía mediante la formación de un universo simbólico del ciclo, cuyas imágenes hemos estudiado.

Este universo pertenece a un régimen de la imaginación, que G. Durand llama "nocturno", y, aunque no exclusivamente, tiene asociado un conjunto de imágenes infernales. Opera por negación de la negación y pretende la identidad de lo distinto: en el campo nocional y emotivo, y en el campo puramente lingüístico por los procesos de dispersión-recolección o por el semantismo de la rima. Presenta, igualmente asociados, un conjunto de valores afectivos y éticos, alrededor de la angustia, el tedio y la exigencia de la superación.

2.- esquema de la polémica. A la vez que se leía el resumen anterior, debía haber asomado a la conciencia la convicción de que era incompleto. En efecto, esa serie fundamental de fenómenos parecen estar en oposición y conflicto con otra serie, tan amplia y tan importante. Rítmicamente apreciamos un continuo contraste del movimiento, especialmente en los saltos y contraposiciones del ritmo tonal y en los enfrentamientos de las medidas de los versos (ritmo de cantidad). Hablando del ritmo de frase mencionamos también las oposiciones textuales en las adversaciones y antítesis, principalmente, y el estilo polémico en las interrogaciones, exclamaciones e imprecaciones. El tema de la ruptura aparece temáticamente visible en las paradojas, en las imágenes y en los enfrentamientos espacio-temporales, de personajes, de la poesía con otros géneros de discurso, de la oración y la blasfemia, de la razón y la locura, etc. En su conjunto, el mundo poético aparece dividido en dos sectores que se contraponen. Las imágenes de ruptura son las ya conocidas: proyec-

til, arma, lucha... De ahí que el concepto de polémica (o de escisión) sea organizador del estilo y de la forma poética, bien como polémica del poeta con el arcipreste, del poeta con la divinidad, bien como concepto de lo que debe ser la poesía¹⁵.

Así llegamos a la conformación de otro universo coherente y complejo que incluye al héroe y su ascensión y corresponde a un régimen diurno, según Durand, marcado por la exclusión o negación de lo opuesto e integrado, fundamentalmente, por imágenes apocalípticas. Sus valores afectivos y éticos delimitados son el deseo de novedad y la rebeldía.

El esquema cíclico o dramático y el heroico o polémico se situaban como mediadores entre los dos extremos del sistema simbólico de León Felipe. De esta manera eran organizadores del sistema como tal y vehículos del tránsito (dinamismo del mito). Ahora hemos de ampliar estos conceptos, a la vista de los resúmenes, para concebir dos ritmos generales en la poesía de León Felipe, cuya integración organiza y coordina el sistema poético en todos los aspectos y cuya diversidad y recurrencia determina el movimiento interno, vivo y enérgico, que define el estilo del autor. Con esto recuperamos -con un mayor grado de formalidad y generalidad- algunas conclusiones del capítulo primero, donde -en el exclusivo aspecto rítmico- ya señalábamos la coordinación de las direcciones en una unidad (véase, por ejemplo, el comentario a propósito de la anáfrasis y la paradoja). Las expresiones de entonces nos sirven ahora, con esta extensión nueva: "una relación permanente de semejanza y oposición" ya que "el ritmo de León Felipe tendría como componente más genérico esa suerte de repetición de oposiciones y esa tensión entre lo idéntico y lo contradictorio". Unidad y movimiento son modos de describir la realidad fundamentalmente compleja y mediadora, circular y polémica, que es la poesía de León Felipe, fiel así a la visión

que el mismo autor tiene de ella cuando la concibe como el espacio y el instrumento de la mediación universal¹⁶.

Algún ejemplo puede poner fin y confirmar la exposición anterior. En Versos y oraciones de caminante, libro II, el poema "Y una vez..." muestra el sistema y el ritmo cíclicos abarcando una concepción dialéctica de la existencia:

También los poetas son tres;
siempre han sido tres.
(Tres magos y una estrella,
tres príncipes y la hija encantada de un rey).

Y

una vez...

- ¿Otro cuento?

- Señores, no hay más que un cuento.

Y este cuento único no es

"un cuento sin sentido dicho por un idiota",

este cuento es

el cuento de la buena pipa

que hay que contarle otra vez:

Tres poetas,

una estrella

y un dragón.

La estrella es siempre la misma

y el mismo es siempre el dragón,

pero los poetas: Tres.

Y tres es como tres mil,

trescientos mil,

o un trillón...

(este número se mide

por el hambre del Dragón).¹⁷

Cabe recordar también el poema "Poesía y dialéctica", donde se oponen las dos concepciones de la existencia. Pero acudamos, mejor, al poema "Ya no hay feria en Medina, buhones"¹⁸, primero del libro Español del éxodo y del llanto. No lo copiamos por ser demasiado extenso y completamente accesible; pero algunos fragmentos recordados nos servirán para mostrar que, de nuevo, se produce la conjunción de los dos ritmos, el polémico y el cíclico:

[...]

[...]

Los términos de la situación -tal como se exponen en el cuadro del capítulo tercero- se refieren a la constitución del universo en su estado actual y a la existencia del hombre en él. Tales términos pueden ser reducidos a tres conceptos:

Muerte

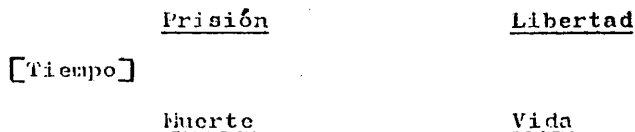
Por otra parte, encontramos dos conceptos como defini

ción del término final. Son

Vida

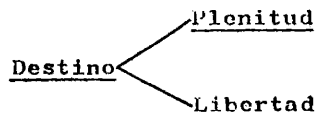
Libertad

Fácilmente se percibe la estrecha correlación que existe inicialmente entre ambos extremos, de manera que podemos resumirla en un sistema de significados del tipo siguiente:



Esto supone una primera formalización del universo semántico de la poesía de León Felipe que nos servirá de matriz para ulteriores variaciones, en las que sustituimos todos o algunos de sus términos. Vengamos a la primera de ellas.

El concepto vida, por su valor máximo y por su situación en el sistema, adquiere un significado especial, más determinado, que traducimos como Plenitud. Los conceptos de la "situación", determinados por el Tiempo se constituyen -obligatoriedad, imposición- en Destino. Así, el segundo cuadro, variación del primero y determinación semántica suya, es



el cual corresponde perfectamente a los dos significados que Destino puede revestir y que en páginas anteriores hemos descrito. Aquí queda expresado por su relación con la "libertad" o con la "vida-plenitud". El primer par

Destino \leftrightarrow Plenitud

ofrece una relación de contradicción (\leftrightarrow): impedimento o ruptura. El destino es visto como condena, privación de la realidad aspirada. El segundo par

Destino--> Libertad

indica que el destino es también camino, impulso, marca de la libertad. Se le considera una tarea, una señal impresa en el ser que contiene un desarrollo virtual. Cumpliendo su destino el hombre se levanta en su libertad. (Y notemos que la ambivalencia semántica de destino expresa, de otro modo, la doble posibilidad también semántica de las imágenes de la situación: expresar la condición de la esclavitud y manifestar los caminos de salida).

El par Prisión - Muerte puede referirse bien al mundo (celda y mortal), bien al sujeto. En el primer caso, la situación, en general, es la dada, que está ahí. El ser de las cosas. Por contra, la libertad y la vida son modos determinados de la exigencia y del deseo, más generalmente, del deber ser. (Recordemos el texto: "cuando las cosas no son lo que deben ser..."). Estos términos recubren, con su extensión total, el completo universo semántico de la poesía de León Felipe. Pero nos podemos preguntar todavía por sus relaciones. Los contenidos muerte / vida, prisión / libertad nos muestran que entre el ser de la realidad y su deber ser hay una oposición semántica de tipo no A --- A. Cada sistema es el inverso del otro, cada término lo es también. Pero recordemos la metáfora y su mecanismo revolucionario. La inversión de contenido conceptual es exigida y postulada como una transformación de la realidad en la poesía de León Felipe. Inversión semántica, transformación ontológica, rigen las relaciones de los pares opuestos Ser - Deber ser y sus correspondientes determinaciones.

Del mismo modo ocurre en las adaptaciones teatrales, representados estos extremos por los valores, contenidos y relaciones de la "situación inicial" y de la "situación final", mientras los procesos intermedios, en consonancia con la visualidad del drama, suceden como disfraz, disimulo e ironía. Y los extremos, en relación con el portador o personaje central, son su ser oculto (y verdadero) y su apariencia.

Llegados aquí, debemos cambiar la perspectiva. Estamos hablando de conceptos que expresan la visión o comprensión de la realidad en la poesía de León Felipe, de su cosmovisión. Pero hemos afirmado en varias ocasiones que ésta no existe independientemente del punto de vista subjetivo. La cosmovisión está referida a la existencia humana como su adecuado marco; el universo es, poéticamente, un conjunto de símbolos donde el sujeto encuentra y descifra su clave vital. Por ello la mención del teatro, inopinada, no resulta gratuita ni impuesta. La escena ostenta -de un modo privilegiado- ese centrarse del universo alrededor de un sujeto, del cual importa sobre todo su peripecia vital. Volvemos, pues a determinar más concretamente, los contenidos del par ser - deber ser para el sujeto.

Creemos que puede expresarse así:

Anonimato

Identidad

Malogro

Plenitud

Como explicación de este sistema, volvamos la atención al "nombre", que en la poesía de León Felipe no sólo era marca o señal de la identidad, sino evocadoramente, de la plenitud, ya que solamente se alcanzaba al fin. Y, contrariamente, la pregunta por la identidad - "¿quién soy yo?" - conducía al sujeto-poeta (Edipo) hasta el fondo de la sima, donde caía, malográndose. De nuevo, la relación semántica de los conceptos es la contradicción; cada par en columna invierte los contenidos del otro. Tal inversión semántica es, como antes, objeto de una transformación poética que se manifiesta en la fuerza del deseo, expresión subjetiva, antropológica, de la "fuerza poética". En el teatro hablaremos, de forma complementaria, de la "fuerza temática" que encamina al sujeto hacia su propio ser, de modo no previsto por él en varias ocasiones.

Notemos ahora que haber determinado ya, en dos ocasiones, la fuerza poética o el deseo humano como el proceso

(en diacronía) mediador de la inversión semántica tiene ciertas implicaciones conceptuales. En efecto, las correspondencias que inicialmente se muestran como una oposición contradictoria entre los extremos (vida/muerte; malogro/plenitud), aparecen, en realidad, como una identidad mediada, gracias a que ese universo de significación no está presentado de forma estática, sino dinámica. No está asentado, sino en tensión. La mediación es la poesía. (La "muerte" no sólo se opone a "vida"; es transformada en "vida").

Pero nos podemos preguntar qué se mantiene dentro del cambio, cuál es el elemento permanente de esa "identidad" de los extremos contradictorios. En la poesía de León Felipe, es el sujeto quien reúne en sí todas las determinaciones, apareciendo desde el principio como un término complejo. Por ejemplo, un rasgo suyo, el "deseo", aspecto subjetivo de la fuerza, puede ser expresado tanto como "pérdida del temor y acceso a la libertad."

Sigamos, pues, con la determinación del mundo subjetivo contradictorio, vivido como tensión. El dinamismo mediador reviste aquí la forma o modo de la peripecia (inversión dramática en el teatro, "mito" de su constitución en la poesía) y su contenido queda expresado, con términos de existencia, en este nuevo par

Heteronomía

Autonomía

Son estos conceptos fundamentales y básicos en el significado poético de la obra de León Felipe y, tal vez, los que definen mejor la situación del sujeto por relación a las determinaciones externas. La plenitud del ser propio y la libertad se conciben como la total falta de imposición; mientras que la muerte, la prisión del sujeto son los poderes foráneos que le constriñen y no le permiten ser (sumisión al ciclo). La heteronomía supone, por consiguiente, la sumisión del sujeto a una presión objetiva, del cosmos (cuyas imágenes son las cósmicas y acuáticas); mientras la autonomía es la irrupción libre de lo subjetivo (implicado en las imágenes aéreas).

Así parece que podemos disponer, paralelamente al anterior, este nuevo par correspondiente.

Objetivo
(heterónomo)

Subjetivo
(Autónomo)

Pero, abarcando conceptualmente las relaciones mundo-hombre o cosmos-sujeto, este par requiere y admite una pluralidad de relaciones dentro del sistema poético de León Felipe. El mundo no es sólo cárcel para el hombre. Tres modelos reflejan los diversos modos de relación que hemos en contrado

1.- Objetivo <-----> Subjetivo

El universo es la opresión, determinación y muerte del sujeto caído en él. El sistema simbólico de este modelo es el de la situación con sus aspectos tenebrosos y nefastos.

2.- Objetivo : Subjetivo

Existe una identidad oculta entre el universo y el sujeto que equivale al sistema de relación implicado entre el macrocosmos y el microcosmos (en una imagen tradicional, el hombre es del mismo barro de la tierra); también la tragedia, por ejemplo, comporta una destrucción o subversión humana y cósmica. Pero esto sería insuficiente; la identidad de este segundo aspecto (conversión y mediación de contenidos inversos) se funda en la relación del tercero

3.- Objetivo -----> Subjetivo

El universo es el lugar y el símbolo de la trascendencia propia del sujeto, de su acceso a la plenitud. Y con él llega a adquirir su figura de "mundo humano". Dejar de ser prisión, determinación y muerte es, para el universo, devenir humano, subjetivo, perder su condición de facticidad opaca.

El lado objetivo de la realidad abarca el mundo con sus elementos y las fuerzas que actúan en él, cuya característica común es la necesidad y por ello se nombran, en su

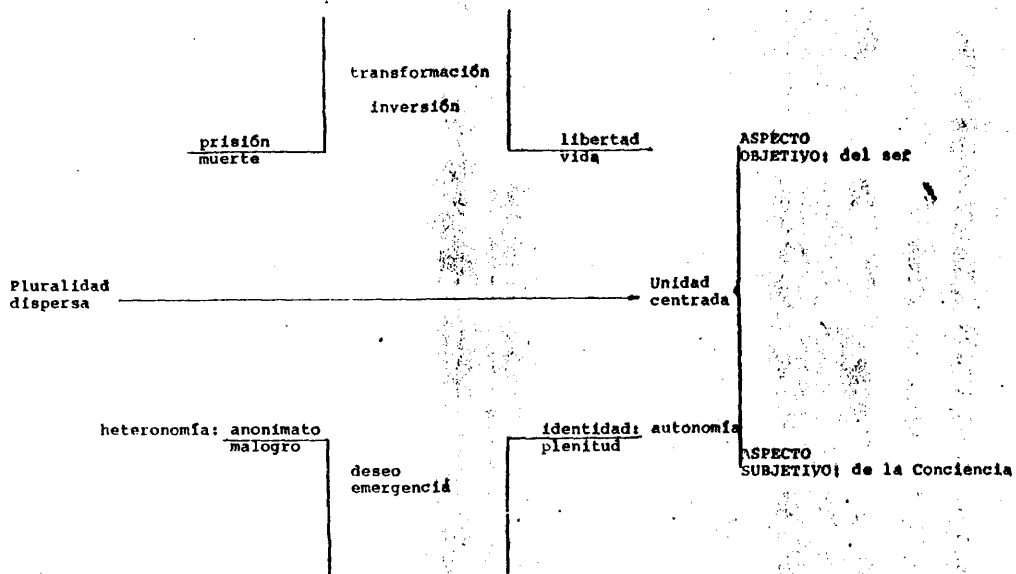
conjunto con el nombre de Lev. El lado subjetivo de la realidad se refiere al sujeto humano que es receptor y conciencia. Y es la conciencia, precisamente, la que separa al sujeto de su medio y le otorga una identidad, la unidad enfrentada a la pluralidad (caótica) del universo (y la historia). Si esta última consideración la aplicamos al tercer modelo de la relación entre lo objetivo y lo subjetivo en la poesía de León Felipe, la sustitución nos muestra

Pluralidad dispersa -----> Unidad centrada

A esta relación, vista desde el lado subjetivo, ya que el centro de su poesía es el sujeto, le daremos el sentido de "ascenso", en otros términos, de emergencia. Esto, sin embargo, no es solamente el indicador del movimiento del sujeto aceptando su existencia y posesionándose de ella; más aún, es el mismo contenido del deseo, el cambio en el ser, expresado como un cambio de nivel, a partir del descubrimiento de que el sujeto emerge ya, por su conocimiento (crítico) de la situación presente, de las condiciones dadas en la existencia. Y así puede entender esta existencia ocurriendo en un nivel degradado de ser, que no le es suficiente (nacimiento como caída y creación como tragedia).

Llegados aquí, la pormenorizada descripción de los capítulos anteriores y esta conceptualización, que hemos llevado hasta donde nos parece que la poesía de León Felipe puede ser conceptualizada, nos permiten formular -siempre como un tanteo y de modo casi provisional, pero justificado- la articulación general del universo del significado poético en la obra de León Felipe, cuya confirmación y, en algún caso, desarrollo, se ofrecerá en la segunda parte de este trabajo, referida al estudio de las adaptaciones teatrales.

He aquí nuestro resumen esquemático



318

318 613

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO

3184-ii

CAPITULO ILEON FELIPE ANTE LA TRAGEDIA1.- Teoría y crítica

De los textos en prosa de León Felipe, el artículo publicado con el título "Sobre la tragedia Niebla"¹ ofrece el tema trágico desde un punto de vista único y original en el autor. Esta aparente crónica de una representación se torna auténtica teoría crítica de la tragedia e incluye, de modo implícito pero reconocible, una historia del fenómeno trágico como hecho teatral.

La crítica última y definitiva a la obra de Maxwell Anderson que suscitó el artículo, se resume así: Niebla es una tragedia fracasada, sin lograr. Es una tragedia porque tiene más ambición que el drama en su construcción². Podríamos creer que se refiere León Felipe a que el conflicto de la obra es trágico y no meramente dramático. Una suerte de enfrentamiento irresoluble recorrería entonces la acción. Pero no es únicamente el conflicto lo que define esta "ambición", en ella entran también como rasgos decisivos la cualidad trágica del héroe y la compulsión divina. En este aspecto Niebla es una tragedia por la visión total que incorpora.

Es también Niebla una tragedia porque está escrita ante modelos clásicos. De una forma velada se insinúa aquí el aspecto más puramente literario formal, por la referencia a un sistema organizado que distingue y configura los géneros a partir de unas ciertas realidades originales, que parecen realizar con reconocida plenitud los rasgos considerados necesarios (normativos) para toda realización posterior. En este sentido Niebla sería una tragedia porque es estructuralmente remite al modelo de la tragedia.

La diferencia entre tragedia y drama no es meramente cuantitativa o intensiva, como podría sugerir el "más"

de la ambición³. Pues una tragedia frustrada no es un drama.

¿Por qué Niebla es una tragedia frustrada? Porque se deja arrastrar por una corriente bastarda. Es, en efecto, el héroe bastardo quien deteriora la relación auténtica dentro de la obra y elude la única dirección que le debe ser posible. Este héroe se identifica por sus dudas y por sus escrúpulos hamletianos. Jamás le parece llegado el momento de la decisión y cuando debiera obrar queda prendido en una malla de reflexiones, parlamentos y sumisión a las leyes humanas. Sucumbe también ante el sentimiento del amor a una mujer, que le distrae y debilita. Se pierde así en su ser-llamado a la decisión trágica.

Convirtiendo esta explicación de León Felipe a una clave distinta, cabe decir que Niebla es una tragedia fracasada porque se trunca formalmente. Los presupuestos con los que está concebida y organizada no se realizan a lo largo del desarrollo, de modo que no aparece en su organización última, en su aspecto, como tragedia⁴. Esta totalidad dramática, constituida por el camino que el héroe recorre desde la ignorancia al saber (aspecto cognitivo) o desde la inacción paciente a la acción vindicativa (aspecto volitivo), se rompe. Queda interrumpida la peregrinación en un punto, sometido el héroe por la aparición en él de sentimientos y pasiones fragmentarios y disgregados. Por lo tanto, antitrágicos.

El problema de la tragedia y el drama -preferentemente visto desde el personaje central y su contenido psíquico- atañe a la tradición de la teoría literaria de los géneros, pero desborda aún el marco de esta referencia, puesto que requiere también una aproximación de tipo más ontológico y existencial, necesaria muy particularmente para comprender estas páginas de León Felipe. Seguimos la opinión de Henri Gouhier, en sus líneas fundamentales, mientras ilustra la propia teoría del poeta español⁵. La tragedia y el drama coinciden en representar acciones, en las

cuales descubrimos la presencia de una cualidad trágica o dramática que subyace a la realidad misma. Son, por tanto, estos modos característicos de comprensión que abrazan a la vez la existencia y la expresión literaria. Son categorías de la inteligencia creativa, configuradoras de toda realidad, mediaciones humanas, en cierto modo producto de abstracción, necesarios porque expresan un punto de vista inédito e irreducible a todos los demás, ético, lógico, científico... etc. La realidad se presenta a quien la comprende dramáticamente -según el modo del drama o la tragedia- como conflicto humano, dinámico (diacronía), social y cósmico. Estas categorías están en la realidad, emergen de ella como modelos y configuran la posibilidad de obras literarias unificadas, organizadas desde uno de ellos.

Para Gouhier, trágico, dramático, etc. son las categorías que cualifican la acción en tanto que acontecimiento productor de una situación, en primer lugar. Pero en la medida que abarcan ambos lados del obrar humano -acontecimientos y situación- son formas de representación de un pensar histórico patente en la irreductibilidad diacrónica de la fábula. Lo trágico o lo dramático se perciben en los acontecimientos como su modulación (Gouhier dice simplemente como el timbre en el sonido).

Estas mismas categorías, en su distinción interna, constituyen sendos puntos de vista no intercambiables, desde los cuales se critican y comprenden estructuralmente la tragedia y el drama como obras literarias. En el primero de estos casos -el que directamente nos interesa ahora- se trata de reconocer lo trágico como significación y como estructura de interpretación. Lo trágico, como categoría de la realidad y de la ficción, residiría en la organización o articulación de una serie de acontecimientos desde la conciencia de una patente e incomprensible predestinación al mal contra la libertad humana.

La tragedia como obra literaria y espectáculo realiza y pone en acción tanto lo trágico común de la existencia -sucesión de hechos brutos- como la estructura de interpretación que es propia de la conciencia. Y por ello la misma estructura y forma literaria tiene ya para el espectador o lector una significación. No se trata de forma y contenido, de mensaje y expresión. "El contenido más profundo de una obra de arte es precisamente su forma, es decir, la manera en que se afirma la presencia del hombre en la interpretación del tema"⁶. Lo trágico como categoría, donde se integra la realidad objetiva y el sujeto cognoscente, y las tragedias como obras literarias están en tensión dialéctica, pues éstas tienden a realizar el modelo de lo trágico que es su estructura subyacente. La relación entre categoría y fenómeno sería en este caso análoga a la que hay entre estructura de la lengua y realización del habla.

La tragedia es el teatro de lo universal y de lo necesario. He aquí dos notas que resumen la opinión de León Felipe. Cómo lo realiza es el objeto de las páginas siguientes. En cambio -y por oposición- el drama se caracteriza por su particularidad.

El conflicto puede radicar en el apetito impedido o estorbado del héroe, si está visto desde una perspectiva psicológica, o bien en la incompatibilidad de su acción con determinadas normas de un código moral. Este es el plano de lo dramático y el límite del drama como representación, mientras la tragedia queda efectivamente abierta al todo porque su acción implica la quiebra de todo el marco de referencia de una comunidad⁷. Hay un solo sentimiento trágico -una pasión- y una multiplicidad de pasiones y sentimientos dramáticos. Y hay una diferente organización del microcosmos escénico, desde donde se ve su trama constituida por la necesidad o por la amenaza y la muerte, y el mal como realidad sólo oculta o como posibilidad incierta hasta el fin.

Tragedia y drama son, por tanto, para León Felipe, dos sistemas dentro del sistema dramático. No se confunden, pero pueden independientemente descender hasta el melodrama. De esta caída acusa León Felipe a Niebla pues si la tragedia tiene un carácter de consecución implacable, en la venganza que la constituye no puede haber perdón. ¿Quién puede concederlo si nadie particularmente es ofendido? ¿Quién se apropia ese derecho abusivo? Sólo acepta León Felipe un posible perdón consecuente, el que borta en la consumación del destino sufriente (cfr. luego), el de Cristo desde la cruz. Cualquier concesión hecha antes es una traición, rompe la lógica de la obra, la precipita en el melodrama, cuyo rasgo peculiar es, precisamente, el perdón del gradado, alienante respecto del verdadero compromiso del héroe. De otro modo, la arbitrariedad emocional.

¿Cómo reconocer una tragedia? A partir de la misma obra. Según G. Michaud, Aristóteles propone dos series de criterios para dilucidar esta cuestión: los formales que se identifican a partir de las notas definitorias, y los psicológicos, efectos de terror y piedad.⁸ Para Gouhier la tragedia queda suficientemente definida por la presencia evocada de la trascendencia en lucha con la libertad inmanente; por otro lado, la muerte sería el principio del drama⁹. Como dimensión no filosófica, Gouhier añade la unión esencial y necesaria de tragedia y poesía. Esta última es la que hace aflorar la trascendencia no racionalizable, no reductible, en la primera.

También León Felipe acepta una serie de criterios intrínsecos a la obra para el discernimiento de las verdaderas tragedias que se resumen en las notas de la definición, cuya última determinación formal es aquella ya enunciada de su coherencia: que el camino (necesario) del héroe no se quiebre. Y aunque él no habla en absoluto del efecto de la tragedia sobre el espectador, sin embargo relaciona constantemente la representación trágica con una condición, cualidad o categoría de la existencia (elemento extrínseco). El

espectáculo vendría a ser el desvelamiento para el espectador de la profundidad última de su ser activo social en construcción. De modo semejante a como el poeta participa, de modo voluntario y rebelde, con su poesía, en la tragedia universal y colectiva que por sus versos descubre e interpreta.

Desde aquí podemos preguntarnos ya qué es positivamente la tragedia en sí misma para León Felipe -definición y comentario- y cómo se relaciona con el resto de su obra poética en la interpretación de la existencia humana. Este es el camino que nos proponemos seguir en los siguientes apartados de este capítulo.

La tragedia se define como el teatro del héroe. Durante mucho tiempo fue éste un personaje de elevado rango social, como en Sófocles y aún en Shakespeare. Pero hoy todo hombre puede ser el héroe. La diferencia entre la antigua y nueva tragedia, la que propugna León Felipe, estriba sólo en una democratización y apertura que en absoluto conlleva una degradación de su sentido.

La tragedia es también, por necesidad, el teatro de los dioses. Si su presencia se hacía sentir antiguamente en los palacios donde moraba el rey, ahora siguen bajando hasta las letrinas. En cualquier caso lo realmente importante es que estén presentes sobre la escena y en ella actúen según su propio régimen de conducta que transfigura la realidad y la eleva.

Por último, la tragedia surge con el enfrentamiento entre el héroe y los dioses. Su comienzo y factor desencadenante de los acontecimientos es la invocación del héroe para la venganza, según el modelo de Orestes. La consumación y culmen, la fidelidad a ultranza al pacto hecho.

a.- El héroe trágico

La cuestión acerca de este personaje central, el único que León Felipe considera entre los posibles partici-

pes de la tragedia, puede desglosarse en una doble pregunta: su identidad, quién es, y la antropología que supone.

El héroe convencional de la tragedia clásica tiene su origen en los mitos griegos y todavía perdurará en el teatro inglés. Incluso en la nueva versión de Electra por O'Neill. Ahora ya no hay reyes dignos de la tragedia, pero ésta no ha desaparecido de la vida. El teatro tiene que buscar sus héroes en otra parte. Y así se descubre la verdadera y auténtica extensión y dimensión de la tragedia con su democratización. Ahora vuelve a su centro verdadero que es la acción del hombre sin adjetivos, el hombre universal, despojado y miserable. A él, sin injustas limitaciones, se le reconoce el derecho a elevarse a la última posibilidad de su ser. Esto es propio de la poesía de León Felipe, como vimos, donde si el poeta tiene hambre no pide pan, sino luz, si va descalzo quiere coturnos, no zapatos, y si ve un niño deforme no quiere que sea un niño normal, sino un ángel. Es la fuerza latente ya, primera y aún sin nombre de la Metáfora Demiúrgica (o el milagro) la que aquí apunta y lleva al descenso aparente y pérdida de lugar de la tragedia para, luego, elevar a todo hombre a su dignidad y al lugar de la máxima tensión existencial. La tragedia (teatro) es a la acción humana lo que el símbolo (poesía) a su ser: conciencia, alumbraamiento, protesta.

De esta manera apura León Felipe el carácter antropológico del teatro y extiende, a la vez, hasta sus límites últimos, la condición común humana. Porque a este héroe "nuevo" se le pide tanto como a los antiguos: el crimen sangriento y, sobre eso todavía, el sufrimiento propio expiatorio. Lo primero está dado, es la parte del hombre caído y roto. Pero sólo lo segundo constituye la superación de su miseria. "La jugada de Edipo se la hacen los dioses a cualquiera, mas no todos se sacan los ojos".

El héroe no está construido desde su primera aparición. Sólo su propia aventura lo descubre como tal. ¿Qué

significa esto? Que, antropológicamente, el héroe trágico de León Felipe llega a serlo por su fidelidad, según el doble momento: comprensión de la exigencia última o capacidad receptiva para escuchar la llamada y cumplimiento hasta el fin de sus determinaciones. Tal es su primera cualidad constitutiva. La religación con la trascendencia presente en un mundo comprendido como injusto es su otro nombre. Con esto se opone al hombre pragmático, el que manipula los mitos y la tragedia de una manera técnica e interesada, reduciendo el ámbito de su manifestación a esta única y sórdida historia, a un tiempo de ida y vuelta donde la novedad (la aparición del héroe auténtico) es imposible. El héroe pragmático, el Arcipreste de los poetas y el héroe hamletiano del teatro, es el que acepta el falso orden, la injusticia, y se instala en él por temor. Por el contrario, "el hombre que hace el pacto trágico con los dioses se levanta automáticamente de la tierra sobre el resto de los mortales".

Si tal compromiso convierte al personaje en héroe trágico, quiere decir que a través de él se expresa la pasión que le anima. Se suele concretar esta pasión en una desmesura -hybris- del hombre por la que se levanta a saber o querer forzando la esfera de lo divino: Edipo o Prometeo son los ejemplos por antonomasia. Para León Felipe la pasión trágica que mueve al héroe es la "voluntad de Justicia expiatoria". Aquí reside su vinculación última con el sentido de la existencia, que le lleva, efectivamente, "a encararse con el Destino" y a afrontar el gesto desmesurado que es la venganza que se le ofrece. La pasión, como estado interno del sujeto y resonancia humana de la totalidad del cosmos, se convierte, por este hecho, en motivo e invitación a la acción. Surge de él una cólera humana que se opone a la cólera divina para completar su paradójica misión: enfrentarse al destino universal (mal) a través del sufrimiento y así realizar su propio destino humano (proyecto). El primer miembro correspondería a la urgencia impuesta por la cólera; el segundo representa más

bien el momento totalmente pasivo del héroe, lo que se diría el vencimiento de su culpa trágica, donde ve precisamente León Felipe la última y decisiva determinación de su alcance trágico.

En la aceptación del juicio y del sufrimiento la acción del héroe recae finalmente sobre él mismo. Es reflexiva. Esto se explica así: la venganza significa completar hasta el fin el desorden del mundo (la madre mata al padre y el hijo a la madre), es la consumación del mal aún en el mismo círculo. El mal dado con la existencia se impone al hombre. Aquí estamos todos igualmente comprometidos, "el crimen es de todos". La expiación de este crimen es el paso siguiente, que sólo logra dar el héroe, y supone vencer el peso muerto del mal, salir del círculo del desorden, injusticia-crimen-injusticia, comenzar a crear un orden nuevo.

Por esto sólo es héroe para León Felipe quien soporta fielmente la pasión trágica, ofreciéndose libremente a la expiación. (Aquí están resumidos los tres rasgos de su antropología trágica). De este modo el héroe cumple el ciclo total de la tragedia, comenzando ya a salir de ella, es decir, a encontrar la solución por el camino del propio sufrimiento, sometiéndose a la ley universal que por él se ha cumplido y que ahora se cumple en él. El que sólo venga cumple en otros la ley, pero no en sí mismo. No pasa por el momento del desprendimiento que acepta volver sobre sí el movimiento destructor. Entonces no llega hasta el fondo de la exigencia de la ley y no la puede convertir en libertad. (Es el mismo destino y movimiento que apareció en la poesía).

El héroe, última y radicalmente, se define porque es libre e implacable. Pero únicamente del modo que acabamos de conocer. La posibilidad del fracaso y la degradación, que ocurre en el hombre pragmático, reside precisamente en la pérdida de la libertad, por el miedo a su primer rostro de desorden y mal, y en la recaída en la particularidad de los sentimientos, traicionando la instancia trascendente. El hombre,

en la tragedia, es libre porque es liberado por su destino trágico. La llamada de los dioses aniquila la competencia de los códigos civiles y morales, de los tribunales humanos y eclesiásticos, del juicio propio. Para León Felipe, el destino trágico aceptado y cumplido representa la posibilidad suprema de la libertad humana en este momento¹⁰.

Pero, insistiendo en el aspecto contrario una vez más, la condición del héroe no es un datum, sino un factum. Algo que debe realizar hasta el fin, presente en él como exigencia de llegar a ser semejante a los dioses en su empeño y en su libertad, sabiendo que por ello se hace merecedor del castigo, ya que nunca será uno de ellos. Rebelión y sumisión, ésta es su dialéctica. Y así se comporta Orestes, quien ha debido matar a su madre y aceptar sobre sí las Erinnias¹¹.

Me parece importante señalar aún que, para León Felipe, la única salvación o liberación del hombre está dentro de la tragedia. La visión trágica es compacta, no deja camino fuera de sí¹². La expresión poética "llorar para ver" sigue siendo la mejor descripción del camino del héroe en la tragedia y del hombre en la existencia. En el "hoy histórico" de León Felipe somos todos posibles actores y, por lo tanto, vivimos en el deseo de llegar a ese final, lo cual constituye un modo de existir, un pathos único como deseo de esperanza. La perspectiva de León Felipe sobre la tragedia es interior, el espectáculo y la existencia no se distinguen en esta crónica adecuadamente.

Si no la estética, tampoco la religión puede ofrecer salida a la tragedia, queda "del otro lado" todavía. León Felipe no le reconoce la posibilidad de interpretar o redimir esta existencia trágica. Más bien la impide o la falsea. La única religión es la tragedia si, como dice, todo héroe es un Cristo. Última conclusión que estaba decididamente afirmada en todo su camino lírico y que encontramos en estas tempranas ideas dramáticas, aunque de modo más velado e implícito. Pero bastante claro para mostrar la definitiva integra-

ción que realiza León Felipe de los aspectos contradictorios de la existencia en la afirmación poética, venga por el camino de la lírica (y su pregunta por el ser del hombre) o del drama (acerca del obrar y su inversión reflexiva).

b. Los dioses

Si el héroe es el hombre que alcanza a mantenerse en relación con los dioses, éstos deben estar presentes en la tragedia. La relación aquí indicada ha sido descrita de modo doble -y, de hecho, contradictorio, única forma que nos es permitida en estos temas- como aceptación y rebeldía o lucha. (los dos sistemas intermedios que eran ya propios de la poesía). Lo que en realidad late aquí es la posibilidad, hecha evidencia en la acción trágica, de la distinta manifestación de lo divino. León Felipe le concede poca atención, porque se extiende en su comentario por el tema del héroe. Pero tiene gran importancia que, pese a todo, llegue a afirmar: "sus mercedes (de los dioses) eran para los hombres de rango, y sus iras también. Sus iras oscuras y terribles".

La última cuestión a dilucidar no es que el dios reparta bienes en su bondad, sino que se manifieste como la transcendencia amenazante. La tragedia clásica, y lo que de ella continúa en la opinión de León Felipe, pasa por una consideración de la divinidad que empuja por detrás al hombre, mientras, a la vez, se coloca delante esperando para juzgarlo. El hombre, preso en su inasible e inevitable presencia, está condenado, trágicamente condenado, lo que supone su máxima posibilidad, a ser el renuente enemigo de los dioses a la vez que su libre colaborador.

De modo muy poco definido participa aquí León Felipe de la mirada "religiosa" del hombre sobre un punto inconfesable racionalmente que Ricoeur, siguiendo a Nebel, califica de "teología trágica"¹³. Recordemos la relación entre el poeta y el profeta y la violencia de éstos en relación con la cólera y la ira de Dios contra su pueblo¹⁴. León Felipe se identi

fica con el profeta en relación con la proclamación de un juicio acerca de la historia humana. La misma experiencia, trasladada a un plano superior -toda acción humana y la misma constitución del hombre- determina la inclusión de un dios enemigo en la tragedia donde su presencia es más visible, pero que está también en la poesía.

El héroe enfrentado a los dioses es víctima por una doble determinación. Primero, está su "tragedia de la voluntad": el desorden y la maldad de sus hechos históricos, de los cuales es cautivo. Por otro lado está también la "tragedia del conocimiento" o del ser, presupuesto ontológico de la anterior. León Felipe la describe metafóricamente como una wrong thing en el eje del Universo. El primer aspecto corresponde a la perspectiva antropológica y personal, llamada, urgencia, choque de voluntades; el segundo aspecto corresponde al orden cósmico y ontológico, imposición indeterminada. La relación entre estos dos modos de describir la tragedia es importante porque remite a lo dado como mal que el hombre siente visceralmente y a la voluntad última y pura que condena lo anterior. Ambos aspectos son expresión de la misma divinidad y actúan como ley (cfr. la adaptación de Macbeth).

Pero acerca de la relación entre ellos surge la pregunta por los nombres. León Felipe los llama el destino y los dioses. Pero su mutua influencia no llega a ser claramente expuesta en ningún caso. ¿Considera León Felipe la divinidad diferente y superior al fatum? ¿Más bien al contrario? ¿O los identifica? En la tragedia nadie puede perdonar, ni siquiera los dioses, sin romper el designio trágico y la coherencia formal de la obra. De este modo ellos también están sometidos. En cambio, en la primera referencia al tema, al comienzo del artículo, León Felipe dejaba escrito: "los dioses de la tragedia, los que movían el tinglado del destino y empujaban a Orestes por la espalda..." Parece que los dioses manejan, como si de una representación se tratara,

el destino del héroe. Finalmente, he aquí todavía una diferente expresión: "Por una razón o por otra la obra de Anderson puede definirse lo mismo que Hamlet, como una traición a los Dioses, al Destino". ¿Simple identificación?

Debemos intentar coordinar las opiniones partiendo de la distinción entre la voluntad enemiga y el mal dado o impuesto. No se identifican ambos aspectos, pero se complementan, a condición de que tomemos el punto de observación justo que sólo puede ser para León Felipe el hombre como ser universal. Porque la tragedia no está realmente en la acción determinante del destino -la injusticia del mundo- ni únicamente en la presencia de los dioses que condenan; sino más bien en el conflicto de estas manifestaciones con la libertad humana. Son tres las fuerzas enlazadas, equilibradas en la auténtica tragedia que parece concebir León Felipe: dioses -- hombre -- destino. El destino sin los dioses (su dimensión trascendente) es ciego para el hombre; los dioses sin el destino (su realidad en la existencia) son arbitrarios fantoches.

El destino aparece en las fuerzas cósmicas, en el mundo y dentro del personaje. Los dioses son la inmediatez dramática y la necesidad de esa fuerza para el hombre. Los dioses y el destino no son idénticos. Los primeros son los agentes ejecutores del segundo, pero no lo dominan. La "situación" es incambiable para ellos. Sólo el hombre tiene posibilidad, por su acción y su sometimiento, de aceptar esa situación y así cambiarla. Junto a este aspecto hemos de oponer también la contraposición de biografía y destino, pues es sólo su otra faz. Dice León Felipe: "porque Norteamérica no ha sido ni puede ser un vivero de héroes trágicos; porque Norteamérica tiene sólo biografía. No tiene destino". La biografía es la realización de la vida sin trascendencia, sin una misión superior. "Destino" cobra aquí todo su valor semántico, su polivalencia de significado al designar tanto la fuerza impulsora que hemos descrito como su

poder de futuro no descubierto. El hombre pragmático y los pueblos pragmáticos tienen biografía; los héroes tienen destino, la atracción irresistible del futuro que hoy -en cada hoy poético de la tragedia- aparece como violación de la Justicia. Si ella llegara a ser alguna vez definitivamente restaurada, los dioses no tendrían lugar, y el destino se identificaría con el hombre, que lo sería todo, ser universal y absoluto.

Una presencia que se manifiesta tan densa parece, sin embargo, poco concretamente designada con ese término ambiguo y escasamente relevante que es "los dioses". León Felipe evita con ello una expresión de carácter más filosófico y se evade también de expresiones como "la divinidad", más familiares. Pero esto no justifica el hecho de la pobreza en la nominación, que amenaza empobrecer el concepto porque lo oculta bajo un ropaje mítico inadecuado a una representación del mundo contemporáneo. Y aun esto mismo es importante porque señala que León Felipe no coloca la acción divina en el centro; los dioses aparecen en escena con una ambigüedad de actuación: si el signo de su presencia es el "milagro", la acción maravillosa en el momento de mayor tensión, son suyas las jugadas sucias y los "trucos" también. Su falsedad hace aparecer como lo esencial y lo definitivo la respuesta verdadera del héroe, la fidelidad y el llanto del hombre.

¿Por qué, a pesar de todo, la presencia de los dioses sobre la escena? Porque el héroe los llama. El antropocentrismo de esta dramaturgia y la central posición de la libertad humana en ella, se reafirman al ser el héroe quien toma la iniciativa. A su vez, la llamada se apoya y hace brotar la fe trágica que, partiendo del héroe, se convierte en un requisito de la tragedia. La representación se impone al espectador en su inmediata presencia y existencia y así le impone esa fe como requisito para poder afirmar que eso que se representa es algo, tiene un "sentido". El personaje, la representación y el espectador participan de esta fe que promueve la aceptación de aquella teo

logía trágica; y sólo de esta forma comparten el código que hace posible la comunicación del mensaje trágico. (Recordemos cómo la fe trágica impregna también la obra lírica de León Felipe, las relaciones del poeta con un Dios presente como amenaza y cuya presencia o cuyo abandono son igualmente terribles e insoportables).

Los dioses, así convocados, son imprescindibles, pues constituyen, como personificación de la trascendencia y el destino, el fundamento último del héroe, quien, sin ellos, no existiría. Su libertad, entonces, sería una pura arbitrariedad. Esta vinculación última es también mantenida y consumada en la muerte; en esto consiste que sea una expiación y no un morir inútil e insignificante. "El héroe no puede acabar como el antihéroe. Es una ley de preceptiva y un designio olímpico también que el héroe muera bajo la mirada de los dioses".

León Felipe reafirma el aspecto normativo de la relación del héroe con los dioses declarándola una ley. Lo interesante es que de nuevo identifica preceptiva (literaria) y designio olímpico (ley de la existencia). La ley dramática impone la unidad de visión (género) y de estilo (nivel) de la obra y exige no decaer: el héroe no puede acabar como el antihéroe. Esta es la cuestión del decorum literario. Pero el espectáculo trágico recoge y revela en forma artística la realidad del ser humano, existe sólo desde ella. Y la ley está vigente y urge su cumplimiento porque reproduce el mismo destino de la existencia, experimentado como ley, como exigencia de no retroceder. Esta es la cuestión del ser como ser dignum. Podemos ratificar -en la expectativa de ulteriores revisiones- nuestra opinión pasada: el espectáculo y la existencia no se distinguen adecuadamente en esta crónica. La perspectiva de León Felipe sobre la tragedia es interior.

c.- La tragedia

Si la relación de los dioses y el hombre es el lugar de aparición de la tragedia, el pacto fielmente cumplido entre ambos es la definición dada por León Felipe de la tragedia. Supuesto lo dicho en los dos apartados anteriores sobre el tema, podemos limitarnos ahora a entresacar las conclusiones y mostrar luego la relación entre la tragedia y otros medios afines de ordenación e interpretación de la realidad por la palabra: el mito y la filosofía.

Lo peculiar que quiere expresar la palabra pacto, según la entendemos, es que, en la tragedia, dioses y héroe comparten la misma acción constitutiva. La solidaridad aparece en la acción redentora -incitación a la venganza y sufrimiento impuesto- que es, propiamente, a la que se reduce la tragedia. Pero no podemos quedarnos aquí. León Felipe estaría de acuerdo en afirmar que existe una condición previa para esto: que haya también una solidaridad en la falta, en el crimen. La transcendencia no está libre de culpa y el sufrimiento del hombre atestigua sin error sobre ello. Esto es lo que quiere decir la descripción de la tragedia como efecto de una "ley cósmica y universal". No hay dos ámbitos, uno de santidad y gracia y otro de pecado y culpa. Para el hombre sólo existe uno, a la vez de salvación y condena, donde toda realidad última -digamos los dioses- queda comprometida.

La meta de este camino solidariamente recorrido es doble. Se intenta aclarar y vengar un caso de justicia. El primer término nos remite a la verdad y el segundo a la equidad o bondad. No se trata, en efecto, de una ciega cólera o de una pasión oscura. La primera exigencia para el héroe es determinar su verdadera posición en la existencia y la estructura total de ésta (sistema de fuerzas): la verdad del ser. León Felipe cree que este descubrimiento le llevará a la acción; y así la doble dimensión se concentra y reduce a una sola: la lucha por la justicia. Este es el sentido que, de nuevo, encontramos como expresión más honda del ser del

hombre en relación hacia los demás y en su tensión hacia el futuro. Y ello logrado, a través del esfuerzo titánico -Prometeo- y de la expiación -Cristo-, como destrucción trágica. Este es el punto donde la teoría trágica de León Felipe y su poética son una y la misma cosa. Personaje y hombre, dios y autor se mueven en un campo de analogías que permite todos los cruces. La posibilidad de interpretación permanece siempre abierta desde una realidad que es tanto existencial como poética, humana y divina, la justicia. Ella es el elemento mediador, donde efectivamente se hace real, consistente, el pacto trágico. No se trata sólo de una palabra empeñada por el héroe, sino de una obra, algo que debe ser claro, concreto y consistente, pero que aún no existe sino en el mundo inaprehensible del misterio. He aquí una variante del mismo héroe trágico, un poco anterior cronológicamente, ante los espectadores pragmáticos, luchando contra los límites que se le han impuesto en el conocimiento de la verdad y en el obrar de su bondad. Es el mismo héroe trágico, disfrazado de payaso, caminando hacia su destrucción creadora¹⁷.

¿Qué es la justicia?

Pero los personajes se escapan de los libros y van a buscar al autor. El clown se escapa de la pista y va a buscar al empresario; el hombre se escapa de la vida y va a encararse con los dioses... ..

Porque esto no puede ser eterno. Y hay que preguntar una vez... el clown, el hombre tiene que preguntar una vez: esta pantomima sangrienta y desgarrada, este truco monstruoso y despiadado que está aquí ahora en la piqueta del escarnio, ¿para qué? ¿Qué significa? ¿Adónde vamos? ¿Adónde nos lleva todo esto? ¿A la justicia? Pero, ¿qué es la justicia? ¿Existe la justicia? Si no existe, ¿para qué estoy yo aquí? Y si existe, ¿la justicia es esto? ¿Un truco de pista? ¿Un número de circo? ¿Un pim-pam-pum de feria? ¿Un vocablo gracioso para distraer a los hombres y a los dioses? Respondedme, respondedme. Que me

conteste alguien... ¿Qué es la justicia? Silencio... Silencio...¹⁸ ¿Qué es la justicia? ¡Otra vez el silencio!

Desde aquí se levanta el héroe y el payaso. Y hacen hablar al silencio, al menos con el lenguaje terrible de la destrucción que responde a la blasfemia del hombre. Entonces el héroe ya sabe. Muere ante la mirada de los dioses y abre el ámbito propio de la realización de la existencia humana auténtica.

La tragedia, por lo tanto, nunca es una farsa, un engaño o una burla. "Sigue siendo un símbolo religioso, un misterio que hunde sus raíces en la sangre más oscura del subconsciente". Es decir, la tragedia forma parte del lenguaje universal del mito. Éste, para dar cuenta de sus instituciones fundamentales engarzadas en el tiempo, toma un carácter dramático: en episodios y con tendencia a la representación. Este segundo aspecto es el que se añade específicamente en el drama al mito-relato. La tragedia, como espectáculo, es la exposición diacrónica de una estructura (mítico-simbólica) sincrónica, cuya significación propia es la que hemos considerado al comienzo a partir de "lo trágico" como estructura de la realidad y de la representación. Su análisis nos manifiesta una tensión entre un origen desconocido y un fin también desconocido, de modo que la realización de tal fin lleva anexa la revelación del origen. Aquí radica la aparición, para la conciencia del hombre, de la falta que él ha gestado en sí y que, en la cotidianidad, le permanecía velada.

El valor universal de la tragedia -como el del mito- apunta a una restauración o reconstrucción. El punto de partida de la obra literaria de León Felipe después de 1939 es la ruptura, la escisión y disgregación de toda realidad. Sólo el nivel "intencional" apuntado en el mito poseerá el vigor para mantener abierta la vía simbólica a la salvación. Y su expresión la vincula León Felipe al campo poético-símbolo, mito y metáfora- o a la representación -tragedia y comedia (véase la adaptación de Twelfth night y de El Juglarón)-, mientras le niega culaquier derecho a la inteligencia especulativa.

Tragedia y mito están ligados en el nivel subconsciente del hombre, donde se produce la articulación con el resto del universo, exactamente donde surge la llamada de la injusticia como grito poético. León Felipe dice "en la sangre del hombre". He aquí la constante unidad desde dos perspectivas: origen de la poesía en el común fondo humano y articulación de la tragedia dentro del mundo del mito, cuyo ámbito común es el misterio donde toda expresión artística viene a estrellarse y resolverse -a la vez escollo y afirmación- y cuya expresión, en definitiva, es el símbolo, ya que recoge una dimensión religiosa con su valor universal.

"Y hay voces de tragedias antiguas que me siguen para que yo las defina con mi sangre, porque sólo con la sangre podemos hablar de los que vertieron la suya por nosotros, antes de que nosotros diésemos la nuestra por los que han de venir".¹⁹

"La tragedia no se mueve por una injuria personal, sino por una wrong thing, por algo monstruoso que está en la sangre del hombre o en el eje mismo donde descansa la Justicia del Universo...".²⁰

"Los sueños, los mitos y los pasos del hombre sobre la Tierra se llaman y se buscan en la sangre y en el cielo hasta encontrarse en una correspondencia poética...".²¹

Con esto León Felipe vuelve a su tema de la incorporación a una corriente literaria que plantea siempre los mismos temas. La fábula -como dijo Aristóteles- no es más que la expresión del mito. Y éste es el que se mantiene siempre vivo a través de su presencia trágica. Mito y tragedia vienen a resolverse en una sola unidad artística. Lo mismo puede decir León Felipe: "Mi canto florece en la convergencia de los mitos", como: "hay tragedias antiguas que me siguen / para que yo las prolongue con mi carne".²² De la tragedia común ha brotado el arte que se prolonga, transmite, para acercar "el viejo tema -la sombra- hacia la luz".

La tragedia recoge las articulaciones del mito que son las fábulas, imitaciones de hombres en acción.

Mito y poesía o tragedia y poesía. León Felipe advierte la íntima relación que existe entre ambos, pero man tiene su postura del momento, la misma que formula en la poética de la llama, presente en 1934, repetida en Ganarás la Luz: la poesía no depende de la expresión y la palabra, sino de la fuerza y fuego interno. De la fidelidad del héroe a la llamada trágica sale todo lo demás: la túnica, el coturno y el hexámetro. Aquí "no es necesario el verso ni la palabra medida. A esta altura el verbo se enciende solo y se empapa de dignidad y de orgullo. Quiero decir con esto que no es el estilo el que crea al héroe, sino el héroe el que crea al estilo". Lo cual es repetir de otro modo: "Hoy más que nunca es para mí la Poesía fuego organizado, señal, llamada y llamarada de naufragio... Lo importante es este fuego que lo conmueve todo por igual".²³

León Felipe acepta que no hay tragedia sin poesía, lo supone incluso. Pero quiere dejar clara la relación de causa a efecto: la poesía brota del hecho trágico como expresión propia del héroe. La transformación de la realidad a la que éste se compromete comporta, como la profecía y su vehículo, una transfiguración del habla. En el límite de la existencia no vale la razón ni el discurso razonable. La tensión que conlleva sólo puede manifestarse con una ruptura de las convenciones y los límites. Pero, por otro lado, sólo la poesía soporta tal ruptura, pues se basa en ella, y la hace soportable para el hombre. Mito, tragedia y poesía coinciden en ser las variadas expresiones literarias de una sola realidad humana:

"Le han contado [el cuento del Rey Lear] para amonestar, para conmover y para vestir hermosamente el dolor y la locura del hombre con el noble manto de la Poesía...".²⁴

Y de ahí también brota la relación inversa que existe entre la tragedia y la dialéctica o sofística. El discurso literario del poeta es el que desnuda la tragedia y el discurso racional del filósofo, el que la encubre. Pero ocurre que también el modo sofístico puede germinar y aparecer dentro mismo de la tragedia en el acto del héroe bastardo que grita "¡manos arriba!" a sus enemigos e intenta autojustificarse. "El hands up es un artificio, un convenio tácito y pragmático del miedo que rige la vida y el arte en Norteamérica". Este truco sirve para parlamentar. He aquí el descubrimiento del sofista, que mediante parlamentos y falsos gestos decididos elude el derramamiento de sangre.

La sofística aparece fuera de la tragedia como la otra alternativa del conocimiento. Intenta dominar razonablemente una existencia fundada en el misterio, guardándose y sin entregarse a él, utilizando una serie de técnicas y recursos. Mientras la tragedia sólo cree en el riesgo, en la pérdida, en la auténtica fidelidad implacable. Cree, por último, en el salto que quiebra la rueda angustiosa y dialéctica de la vida, de los crímenes de la vida dice "Niebla".

La tragedia derriba las tinieblas
y el llanto se hace luz.

Esta es la afirmación fundamental de la fe trágica de León Felipe, repetida en el contexto de la discusión con el filósofo dialéctico, que concluye:

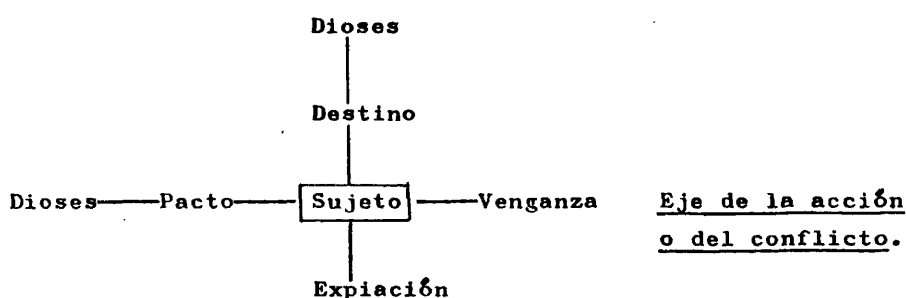
¡Silencio! ¡Pobre es el poeta!
¡Y miserable el dialéctico!²⁵

El centro de la discusión lo ocupa -como siempre- el tema de la Justicia. Dice el filósofo: "La Justicia es estar siempre en su puesto / como un buen operario, / trabajar con exactitud y disciplina / en este mecanismo, / en este engranaje de noria..." Pero el poeta trágico: "La vida es un hondero, / no una devanadera". ¿Vamos más allá de nuestras lágrimas, de nuestra sombra, del silencio y del dolor? Responder esta pregunta es declararse por el razonamiento del Arci

preste o por el del Poeta. Por el sentido total de la existencia. (Concretar los modos de esta respuesta queda para el apartado posterior, en la relación de la existencia, tragedia y poesía en León Felipe).

Hemos planteado, hasta aquí, los datos fundamentales de la "teoría" sobre la tragedia que León Felipe insinúa en "Niebla" para sostener su crítica. Como resultado de una teología trágica subyacente a toda tragedia, apenas desarrollada por León Felipe aquí, hemos de mantener la presencia determinante de fuerzas ajenas y exteriores al hombre. La antropología queda suficientemente considerada en la decisión del hombre por constituirse, la cual origina toda acción, toda historia y toda metahistoria, puesto que las fuerzas en lucha con la libertad son trascendentes. Finalmente, la relación y trasposición entre representación y existencia es una tercera clave para reconocer la significación de la tragedia en León Felipe y comprender algunos rasgos permanentes en sus adaptaciones.

Antes de pasar a éstas, sin embargo, podemos aún recoger el último resumen de lo dicho hasta aquí en un sencillo esquema de dos ejes, donde se coordina la acción como en frentamiento trágico en la dimensión horizontal y vertical en que se produce y manifiesta. Se podría ver también en él la traducción algo simplificada, dentro del marco de interpretación de León Felipe, del eje sintagmático, horizontal, propio de la fábula y de la acción, y del eje paradigmático, vertical, propio del núcleo del mito y de la pasión. Entre ambos ordenan y constituyen la obra literaria:



Eje de la Justicia

2.- Las adaptaciones

"Todo es como un poema bárbaro y epopéyico donde la sangre rima con la sangre".

(Macbeth. O.C. pág. 682)

Dentro de este apartado nos cabe considerar dos versiones de Shakespeare, Macbeth y Otelo, publicadas en 1954 y (1951)-1960, respectivamente, que son las únicas tragedias que conservamos, considerándose perdidas las adaptaciones de Hamlet, de la que podemos citar algún fragmento posible, y la del Rey Lear, cuya introducción -"Alas y Jorobas o el Rey Bufón"- fue publicada en 1946²⁶. Completaremos esta visión con las opiniones dispersas acerca de las tragedias o autores más citados por León Felipe.

Macbeth

La materia de los cinco actos de la obra original queda, en la adaptación, dispuesta en catorce cuadros, con un prólogo que corresponde al acto I, escena 1ª, y un epílogo que es total invención de León Felipe. (Véase más detalladamente la correspondencia en el apéndice I.- A). Aquí se nos ofrece una duda que el texto de León Felipe no parece poder solucionar. ¿Por qué desapareció el cuadro VI? ¿Qué escenas contenía? No hay ningún pasaje suprimido de Shakespeare que pudiera dar lu-

gar a ese cuadro. Y entre los señalados con los números V y VII hay correspondencia lógica y de acción, aunque quizás entre ambos sea algo brusco el tránsito: "asesinato regio" -- "Macbeth rey". El primero de ellos contiene las escenas 1a, 2a y 3a del acto II y el segundo, la escena 4a de ese mismo acto, que se funde con la escena 1a del acto III. Las variaciones de parlamentos o intervenciones atribuidos a personajes diferentes, etc. no son significativas para este caso.

León Felipe mismo nos impide considerar este salto de cuadro un simple error. Afirma: "La obra está dividida en catorce cuadros, un prólogo y un epílogo..." Se nos impone la deducción de que el cuadro VI fue suprimido en la edición sin haber retocado la numeración. La pregunta de por qué, sólo admite conjeturas. Quizás fuera una glosa del poeta al hecho del crimen, un diálogo nuevo de los protagonistas o un cuadro de relación entre el crimen y la demostración de tiranía y usurpación que señala ya el camino en que avanzaba Macbeth, salvando mejor la discontinuidad.

La tragedia, en su adaptación, admite una comprensión de su estructura externa según tres momentos:

Prólogo

Cuadros I - (VI): Triunfo y ascenso de Macbeth

Cuadros VII - X: Proceso de la tiranía

Cuadros XI - XIV: Derrumbamiento

Epílogo

Esta descripción de la "peripecia trágica" de Macbeth y su esposa, puede ser completada desde una perspectiva más interna a la acción del drama, atendiendo a la relación del héroe con las potencias extranaturales, las brujas. Según este aspecto, la aparición de las brujas en el "Prólogo" comporta unos presagios sobre Macbeth y una cita. En el "Cuadro II" se verifica el encuentro Macbeth-brujas, donde comienza la pa

sión ascendente del personaje. Correspondientemente, en el "Cuadro IX" hay otro encuentro -invertido, pues Macbeth decide y pide- donde se sitúa el ápice de su pasión y el paso hacia la caída. Finalmente, en relación directa con el Prólogo, el "Epílogo" muestra el cumplimiento de los presagios y el fin de la carrera de Macbeth que iniciaron las palabras proféticas del comienzo. Como confirmación de la relación estructural de estos momentos, basta recordar los títulos de los cuadros: "El picacho de las brujas" -"La cita de las brujas en el yermo"- "En la caverna de las brujas" - "El barranco de las brujas". ¿No aparecen incluso léxicamente relacionados -según una perspectiva espacial- por la oposición picacho y barranco, que connota todo un movimiento y una distribución del mundo en los niveles cósmicos y de significación aire, tierra, infierno?

A partir de aquí podemos abordar el primer rasgo importante de la adaptación de León Felipe: Macbeth está construido como un drama formalmente cerrado por el recurso, más evidente, del epílogo añadido y por toda la configuración del desarrollo. La obra acaba igual que comienza y el final queda resaltado dentro del conjunto por la intensificación y la explotación de "aparato escénico", además de ser una repetición, desde otro ángulo, de la muerte de Macbeth (influjo cinematográfico). Con ello nada añade a la acción, pero sí a la significación que es, precisamente lo que resalta con esta estructura cerrada y circular. "Macbeth o el asesino del sueño" avanza según el modelo shakesperiano, pero tiene unos jalones que son instantes decisivos y señalan el punto de articulación de su estructura (elementos estructurantes). Esto se confirma por las referencias textuales y visuales que hay entre las escenas de las brujas.

Concretamente, conviene señalar estos aspectos:

En el Prólogo León Felipe introduce a las brujas, mientras se oye al fondo el estruendo de la batalla. Igual ocurre en el Epílogo. En el primer caso, Macbeth gana, en esa

lucha, los honores que suscitan su proceso hasta su final catastrófico, consumado en la lucha también. He aquí una relación evidente, externa e interna, de forma y de contenido.

Los datos de la escenografía son semejantes y correlativos:

Picacho ----- Almenas del castillo

Ruidos, combate -- Ruidos combate

Lluvia, truenos

relámpagos ----- Lluvia, viento, truenos, relámpagos

Los mismos fenómenos atmosféricos ocurren en los encuentros de Macbeth y las brujas en el cuadro II y en el IX.

El canto de las brujas se repite del Prólogo al Epílogo con variantes significativas: inversión del orden y relación entre anuncio y cumplimiento:

"Tenemos una cita con Macbeth en el yermo...
Lo feo es bello y lo bello es feo."

"Lo feo es bello y lo bello es feo.

¡Macbeth! ¡Macbeth! ¡Macbeth!

¡¡Tenemos una cita contigo en el infierno!

Este epílogo recoge también otros elementos -visuales y auditivos- de la presentación de las brujas en el cuadro II (y en el Prólogo): los conjuros

la danza circular

el encuentro

Todos los elementos confluyen para darnos una imagen circular y cerrada. El nivel de los signos nos conduce al nivel de la forma última, del aspecto total que revela esta distribución de los elementos dramáticos. (La correspondencia entre el principio y el final no queda sin más fijada, sino que dentro mismo de la acción hay momento en los que aflora la misma correspondencia y que, de modo más patente, conducen la peripecia.)

Al hablar de forma no me refiero a la estructura, sino a la manera dinámica como los elementos del microcosmos escénico aparecen dispuestos, articulados en un todo que ofrece una

imagen provista de significación. El final remite al comienzo y éste al final como caso de una relación presagio-cumplimiento que actúa en momentos importantes. Esto no es sólo un hecho, sino que, más propiamente, es la significación que León Felipe introduce en la tragedia como espectáculo o representación de la existencia humana. Desde esta perspectiva algunas posiciones teóricas desveladas en el apartado anterior quedarán parcialmente corregidas. Por ejemplo, no existe ningún poder redentor de la sangre del héroe; la trascendencia no es ambigua y bifronte, sino maligna. La línea shakespeareana, rechazada antes, es aceptada y conducida implacablemente hasta su límite. Y, sin embargo, el aspecto más formal de la peripecia se mantiene: consumación del destino, que sobreviene al héroe, creación de sí mismo por la fidelidad; el camino del héroe -crimen y sumisión- sigue siendo uno y el mismo para toda tragedia.

El primer elemento de la cosmovisión dramática implicado en esta disposición formal cerrada es el tiempo. Lo que ha sido en el principio, volverá a ser. Este es el sentido cíclico, de vuelta eterna, del tiempo, donde el hombre se encuentra encerrado²⁷. ¿Qué es la tragedia respecto del tiempo? La imposición ineluctable y destructora de esta circularidad. La última revelación de la tragedia es que era inevitable porque todo estaba ya contenido en él. Pero el héroe trágico no parece comprenderlo y aceptarlo así. He ahí su grandeza. Pero por sí mismo es engañado: ésa es su miseria. Y la tragedia, más sutilmente, se configura como una tensión entre la inmovilidad real del tiempo y su perfecta vuelta sobre sí, con el intento de ruptura, de autodecisión de los personajes en virtud de una profecía, avance del tiempo sobre el tiempo. El enfrentamiento entre la quietud total cósmica y la inquietud creadora del hombre acaba con la destrucción del más débil. El tiempo que se proyecta en el sujeto humano es asimilado por el tiempo que se comba en los designios suprahumanos (destino, trascendencia...).

Tres veces al gato maulló.
Tres veces más una el erizo gruñó,
y tres veces la arpía con su estridula voz
anunció:
¡Ya es tiempo!... ¡Ya es tiempo!... ¡Ya es
tiempo!...
¡Macbeth!... ¡Macbeth!... ¡Macbeth!...
¡Tenemos una cita contigo en el infierno!
Giremos, hermana, y giremos.
Hagamos la ronda... La rueda cerremos. 28

Este hecho se manifiesta también en el nivel del discurso, a través de los parlamentos de los personajes (cfr. cuadro II, monólogo de Macbeth). Es el tiempo lo que centra en León Felipe el enigma presentado por las brujas, mientras en Shakespeare el tema de la reflexión se refiere a si la incitación con promesas es buena o mala (en relación con el engaño que pierde al héroe, la duda respecto a la acción).

MACBETH.- Dos verdades se han dicho como prólogos felices... Esta incitación no puede ser mala; no puede ser buena... Los temores reales son menores que las imaginaciones horribles: mi pensamiento, cuyo crimen es todavía imaginario, trastorna de tal modo mi simple condición de hombre, que toda acción queda sofocada en suposiciones, y nada es sino lo que no es.²⁹

MACBETH.- Dos predicciones van cumplidas... y la otra... "Macbeth, mañana serás rey"... Mañana,... ¿cuándo es mañana? En la historia se dice mañana sin precisar el tiempo... como se dice ayer... Se dice ayer para indicar algo que sucedió hace años, y mañana... algo que no se sabe cuando pudiera suceder. Ese mañana, entonces, no es mañana mismo.

[...]

¿Cuándo es mañana?... ¿Dentro de cuántos años es mañana?
¿Qué quiere decir "Mañana serás rey"? Los presagios son
tres.

Y el segundo se ha cumplido en menos de una hora...
¿Cuánto debo esperar para ser rey?
¡Mañana! ¡Mañana! ¡Mañana! ¿Cuándo es mañana?

[...]

El horror me paraliza, coagulada de frío, la sangre...
Los temores de la imaginación son más terribles que los
temores reales.³⁰

Este monólogo del personaje manifiesta la tensión de la temporalidad, como dimensión humana, en un doble aspecto: la relación entre las palabras que se adelantan (presagios) y su tiempo de cumplimiento, por un lado; la relación entre el tiempo (oportuno) y la acción, por otro. El elemento pasivo, el estar del hombre en la sucesión de los acontecimientos, y el activo, el ser, son puestos en relación dentro de una dimensión que los domina y que, en la ignorancia del hombre, los gobierna. La acción y la pasión irán creciendo proporcionalmente hasta que se revele la plenitud de la mentira y de la verdad.

Porque los presagios tienen cumplimiento real y efectivo sobre la escena; son hechos visibles. Un ejemplo destacado es el movimiento del bosque de Birman (Birnam). Como toda poesía, el presagio avanza metafóricamente la realidad. Toda palabra dicha tendrá su cumplimiento; el símbolo es creador o constructor de la realidad que anuncia y aun desborda su sentido inmediato para interpretar la totalidad de una acción en la que se implica el universo³¹.

La relación presagio - cumplimiento incluye la perspectiva de la tragedia como conocimiento, entrada desveladora del hombre en lo misterioso, descrito en los "enigmas". La acción que ocurre nos muestra un designio que estaba escondido y que el hombre conoce al realizarlo, cuando se le revela en su realidad no equívoca. La muerte de Macbeth, como la de Otelo, ocurre en la lúcida comprensión de la "trampa" de los dioses, de la existencia humana como trampa. Por ello el precio del conocimiento es el propio ser:

Con la negra moneda de mi alma
pagaré los más oscuros secretos.³²

Como refuerzo del temporal podemos encontrar un movimiento espacial también articulado como salida-retorno. Las brujas salen del infierno, acuden al mundo, donde transitan por el yermo, la caverna y el palacio, y vuelven otra vez al infierno con Macbeth. Hay aquí, además, una división imagina-

ria: abajo - arriba - abajo; y un espacio humano, la tierra, junto a dos extrahumanos, el aire y el subsuelo, donde se extienden o de donde brotan las fuerzas enemigas del hombre. Este queda así encerrado y acosado. Es el amenazado centro de todo.

Esta implacable determinación de los sucesos, los tiempos y los lugares por encima de los actos del hombre y que, sin embargo, actúa desde dentro de ellos mismos, nos hace preguntarnos por otro elemento del microcosmos dramático: la regulación de tales acontecimientos, la ley (fijada cósmicamente) que organiza el ciclo de la tragedia, articula todos los niveles de la representación teatral entre sí, dando coherencia al espectáculo. El tiempo ha sido fijado... el hombre ha sido puesto en él: ésta es la ley. De nada sirve -y es la nueva conclusión a que nos invita esta tragedia- la libertad humana, el arriesgarse a la acción. La ley abarca todo el campo de decisiones del hombre y hace que éstas avancen hacia el cumplimiento prescrito. En este sentido, los presagios tanto revelan lo que acontecerá como lo fijan estatutariamente. (Véanse a este respecto los poemas "La Ventana o el cuadro" y el "Himno o canción del hombre" en el libro El Ciervo).

Podemos ya señalar aquí, aun antes de especificar en qué consiste esta ley, una ruptura profunda con el sistema shakesperiano. Parece que en Macbeth y Otelo no exista otro poder fatal más que el del hombre. Es en la propia ceguera -sea por ambición, miedo, error, etc.- y en las intenciones y acciones de los demás donde se afianza la posibilidad de sucumbir. Las argucias de Yago, por ejemplo, y sus recursos producen la desintegración de Otelo y rompen las junturas temperamentales de éste, por donde se precipita. La versión de Yago que da León Felipe es bien distinta y muy significativa. Y si Macbeth tiene como problema la decisión personal y el vértigo de los acontecimientos desencadenados, que la obligan a seguir matando para no ser muerto, también esto es alterado en la versión de León Felipe, para quien el destino le está ya dado al hombre-personaje de antemano.

Día extraño, en verdad, es éste, Banquo.
¿No encontráis que es horrible y hermoso al
mismo tiempo?³⁴

En el nivel medio, la ley que rige la tragedia se ha
ce presente en los presagios. De su sentido profético hemos
hablado. Ellos constituyen la presencia estructural, en la
representación, de la norma dramática que tiende a conducir
la acción hasta un término donde se recupera el equilibrio
de las fuerzas. Los presagios actúan sobre la voluntad del
héroe, quien, a su vez, mueve el resto de los acontecimien-
tos (desde él o contra él). Ellos suponen igualmente la ex-
presión objetiva del destino como condena y en ellos se veri-
fica, realiza y adquiere consistencia la maldición. La insis-
tencia en este peso sobre la vida es un rasgo muy peculiar

Día extraño, en verdad, es éste, Banco.
¿No encontráis que es horrible y hermoso al
mismo tiempo?³⁴

de la adaptación de León Felipe respecto a su modelo. Donde éste dice: "la grandeza que se te promete...", el español traduce: "gran presagio que el Destino te anuncia"³⁵. Es así no en absoluto al hombre y de momento le reconocemos la misma necesidad, en su cumplimiento, que a la ley dramática. El hombre, como el personaje, camina a un fin previamente establecido.

MACBETH.- ...Estamos en las manos
de un destino burlón...".³⁶

Porque, sea cual sea la actitud adoptada, el final previsto llegará. "Dejemos que se cumplan hasta el fin las oscuras palabras proféticas"³⁷, dice Banquo en una sentencia que es propia de León Felipe. Macbeth llega a este cumplimiento mediante la acción que intenta realizar lo anunciado. Banquo, por el contrario, es también objeto de una profecía, opuesta a la de Macbeth. Y su actitud de dejación permite la realización pasiva de los enunciados.

¡Ya eres rey, Macbeth! ¡Glamis, Cawdor, rey...
Todo!
Todo lo que aquellas fatídicas hermanas te
ofrecieron.
Para lograrlo, sin embargo, has jugado muy
sucio.
Yo no tengo prisa... y mi pronóstico pasivo
y serenamente espero.
Se cumplirá...

[...]
Aguardaré callado.³⁸

Por consiguiente, en el nivel más profundo hay una ley interna que podemos denominar fatalidad o destino. Ella hace avanzar la acción y se descubre desde el final, a partir de un desenlace que obliga a reinterpretar todo el proceso anterior como necesario.

Pero, ¿hacia dónde es conducida la acción trágica? Para responder adecuadamente hemos de considerar que parte de un error, se produce como respuesta irónica y acaba en

el infierno, nombre que podríamos traducir aún por caos. Tal es la secuencia de esta adaptación, cerrada sobre sí misma en una forma que no admite ninguna salida, en oposición a la poesía³⁹.

Ante todo, el error es la desmesura que pretende una meta indebida: ambición macbetiana que se esfuerza en el ¡atrévete! Y, en segundo lugar, también la ceguera. Ambos aspectos corren paralelos hasta que la sanción del primero es la curación del segundo.

Denominamos ironía el modo peculiar de relacionarse cada parte de la acción con el todo. Hay en muchas actitudes y palabras un componente de significación que el personaje no conoce o comprende y sí el espectador. Este "estar por encima" permite captar la ley misma del proceso y el dominio de la inadecuación, a través del cual, sin embargo, se llega al punto previsto. La ironía está unida a la representación trágica como el punto de intersección entre el discurrir de los acontecimientos y el entendimiento del espectador, entre el hecho y la conciencia.

Algunos momentos de Macbeth son representativos. Dice el rey Duncan al héroe:

Te debo tanto que pienso que no te pagaría
ni con mi cetro y mi corona.⁴⁰

O bien Lady Macbeth, después de cometido el crimen, grita:

¡Despierta Duncan!
¿No oyes que están llamando?⁴¹

Pero estos momentos de expresiones irónicas en boca de los personajes -como la pregunta del héroe: "¿será burla y equívoco también?"- sólo nos pone en camino hacia lo que advertimos en el último cuadro como el rasgo fundamental de la ironía trágica: la inversión de todos los contenidos de la significación y de todos los resultados de las acciones. En el nivel del conocimiento, el engaño con la verdad. A su vez esto nos remite a la cuestión del "destino burlón" en León Felipe, de si todo es burla y equívoco.

co y los dioses se ríen del héroe. La existencia toma el aspecto de víctima risible de un ironista incógnito que pone en nuestra conciencia la exigencia de justicia y en nuestras manos la imposibilidad de realizarla. Entre el deseo y la acción, la segunda inversión irónica.

Con relación a este aspecto quizás podamos ofrecer una interpretación del título del cuadro IV de la adaptación: "¡Oh, juglares malditos del infierno!" Se puede referir a las brujas, aunque parece algo forzado denominarlas "juglares". ¿No se podría referir, como en otros muchos contextos, a los poetas en general? Entonces habría que interpretar esta exclamación como el signo de la rebeldía del hombre-personaje frente al Poeta. Se referiría, como hace inmediatamente en el diálogo, a los "zurdos espíritus oscuros que se burlan de nuestros ambiciosos pensamientos"⁴². El hombre está sometido a esos juglares, engaños de la razón y de la palabra.

A través de este irónico "hacer verdad" el anuncio de su destino, el personaje trágico es llevado al infierno. Infierno que podríamos considerar como el nombre de una presencia nefanda que está con él y dentro de él. La vida del hombre, según la experiencia privilegiada de Macbeth, ha de ser entendida como una cita para la condenación y la desolación. En Ganarás la luz describe León Felipe "la vida del hombre en el infierno", cuyo resultado son sus poemas; y más propiamente aún, estas representaciones trágicas. En la poesía afirma: "El hombre en su proceso místico, todavía no ha pasado de la etapa purgativa"⁴³, pero hay una posibilidad de que alguien rompa o haya roto el muro de las tinieblas. En Macbeth este aspecto no existe. Desde el primer momento la corriente de perdición le arrastra: "Tenemos una cita con Macbeth en el yermo" (Prólogo) y "Tenemos una cita con Macbeth en el infierno" (Epílogo). Y entre estos dos momentos, el texto está lleno de frecuentes alusiones a la presencia de esta dimensión del mal irreversible y la acción, en sus momentos decisivos, avanza en la invocación de la fuerza

diabólica o por impulsos de ella⁴⁴. La marcha de los acontecimientos acaba siendo, para el personaje y para el espectador, algo funesto, resolviéndose en traición y deserción universales⁴⁵.

Este incremento de la presencia del mal sobre la escena lleva aparejado la ausencia de Dios y del orden de la luz: "Santiguémonos según el catecismo siniestro. Invoquemos al espíritu protervo"⁴⁶. Pero, se afirma, ese mal brota del corazón humano y pasa a sus acciones. Macbeth dice estas palabras en la versión de León Felipe:

Por este soplo oscuro que sacude mis huesos,
por este corazón envenenado que me late en el
pecho,
juro que no me doblarán ni la duda ni el miedo.⁴⁷

Y desde el comienzo se instaura el mal por la decisión personal del hombre que levanta el torbellino de los acontecimientos. Por ello Macbeth es implícitamente comparado con el dragón, el símbolo del desorden primigenio y del caos amenazador⁴⁸.

¡Nada me detendrá!... Ahora, compañera de mi
grandeza, estoy resuelto!

Desplegaré como para una gran batalla todos
los agentes malditos de mi cuerpo.

[...]

Un rostro alegremente falso debe ocultar lo
que conoce un corazón perverso.⁴⁹

El interior y el exterior, el corazón como centro de las decisiones y las obras, forman la estructura total del ser humano. Y ésta es la que aparece como realizada en la tragedia. El infierno es la misma existencia como la puede vivir el héroe o el poeta. Por el destino que sobre él pesa, cada acto se convierte en un pacto con los poderes destructores, la confirmación de su presencia y su eficacia. El infierno es la suma de caos irremediable y repetición cerrada, sin salida. A ambos lados de la realidad trágica -el objeti-

vo y el subjetivo- se le denomina en la tragedia Macbeth, metafóricamente, el infierno. Y la forma cerrada de la obra nos remite a su presencia inmanente como espacio (tinieblas) y como tiempo-acción (destino). La última frase de las brujas, que hemos citado y se refiere explícitamente al comienzo, y el rapto o caída del héroe son ya sólo la consecuencia del hecho fundamental que la razón captó en su última y definitiva fijación:

La vida es una sombra que camina en el viento...
 Un cuento que nada significa,
 un cuento sin sentido es la vida, un cuento
 contado por un idiota
 lleno de cólera y de estrépito.⁵⁰

Con este mismo aspecto infernal de poderosas connotaciones cósmicas y dinámicas (movimiento de caída), encontramos de nuevo la presencia física -cósmica más bien- de la ley trágica en el microcosmos teatral. Ciertos objetos o personas actúan como catalizadores de las fuerzas elementales de destrucción. Las estrellas -que tienen a veces tal significado en la poesía de León Felipe, "estrellas dictadoras nos gobiernan"- también aparecen mencionadas en Macbeth con el sentido astrológico de predicción⁵¹. El tiempo trágico, combado sobre sí, se condensa en estos puntos espaciales. Otros personajes destinados ostentan una marca que les distingue desde su origen para el cumplimiento -quizás inconsciente, quizás involuntario- de su misión⁵². Pero son sin duda las brujas quienes representan, en Macbeth, esta fijación verbal y fáctica de la ley trágica en relación con todo el universo del que el hombre es solidario. Es ésta una ley que actúa en el ámbito moral con el mismo carácter de determinación, impersonalidad y sentido irreversible que la ley de la gravedad en el mundo físico. La tragedia es una caída necesaria.

Sin embargo, en contraste con este aspecto del movimiento hacia abajo del héroe, nos aparece el sentido exalta

dor que tiene la tragedia como obra literaria. Consiste en una tendencia simbolizadora que -a través del giro antropológico y moderno que pretende León Felipe- culmina en la relación del teatro-mundo como imagen insuperable de la existencia humana.

Respecto al primer elemento no podemos echar en el olvido la acumulación y relieve de los elementos cosmológicos y la sensibilización escénica -luz, sombra, caída, etc.- de la lucha y el destino del hombre. Incluso el infierno tiene una descripción "material". Pero junto a esto tenemos el sueño como imagen única y esencialmente antropológica que centra gran parte de la significación de la perífrasis, a partir del título y de la nota explicativa: Macbeth, el asesino del sueño. Aparece mencionado en los momentos decisivos de la obra, alterando para ello en ocasiones la posible versión literal de Shakespeare. Dice Banquo en la adaptación

Siempre que no pierda al querer aumentarlo,
y que mi sueño siga siendo inocente,
dejaré aconsejarme.⁵³

Esto no es, sin embargo, una libre interpretación del poeta español. Porque su origen está en el acto II, escena 2a de Shakespeare, que León Felipe traduce con notable fidelidad. Sólo había que sacar las consecuencias prolongando la imagen hasta convertir toda la obra en una metáfora de la acción humana desde este punto de vista.

MACBETH.- Oí una voz que me gritaba: ¡Ya nunca dormirás!
Macbeth, asesinaste al sueño...
el inocente sueño que forma un ovillo de seda
con la madeja enredada de nuestros afanes
domésticos...
sueño reparador... dulce muerte de cada día...
bálsamo del acongojado pensamiento...
y en el festín de la naturaleza,
el más nutritivo alimento.⁵⁴

Asesinar al rey Duncan es acabar con la misma posibilidad de vida humana. No se rompe un elemento particular

y anecdótico, sino la misma sustancia de la existencia. Por ello la imagen del sueño deseado e imposible se une siempre con otras predilectas de León Felipe -y de Shakespeare- en especial el miedo y la oscuridad. Todo el cuadro 5 -"Asesinato regio"- es, por debajo de su acción, un entramado de estos hilos determinante de la atmósfera y del sentido. Con la usurpación, Macbeth queda unido de la misma manera a la vigilia y al miedo⁵⁵.

El sueño está vinculado estrechamente a la muerte, sobre todo. Tiene aquí su sentido que Macbeth vele en la alta noche y cometa el crimen mientras el rey y los demás duermen. Asesina en el sueño al sueño. La vela de la noche del crimen desencadena una vela eterna e inquieta, hasta la muerte.

Mejor que este vivir nuestro de asesinos ⁵⁶
hubiera sido ser nosotros los asesinados.

Todo ello parte de una identificación convencional de la muerte con el sueño. Macbeth y su esposa no puedan reposar mientras el rey Duncan, "después de la histérica fiebre de la vida, duerme profundamente en un tranquilo sueño".⁵⁷

¿En qué se diferencia aquí León Felipe de Shakespeare? ¿Acaso simplemente en la frecuencia o intensidad con que menciona el sueño? En esto, sin duda. ¿Acaso también en la conexión que se establece a través de estas alusiones con el tema del sueño en la poesía? Sin duda. Pero en la adaptación misma hay ligeros cambios (ver el sentido opuesto que tiene en el original y en la adaptación el texto de la nota 56) que provocan y cualifican el incremento de intensidad en este aspecto y determinan una torsión en el sentido original, de modo que el aspecto general de la adaptación es semejante y diverso, imitado y original respecto a la obra de Shakespeare. El tema del sueño está presente en cada momento importante de la acción, es decir, cuando hay una nueva decisión criminal y un acceso más violento de los remordi

mientos y el castigo: muerte del rey, de Banquo, "Las manos rojas de Lady Macbeth". Pero aún algo más. Porque es el mismo nervio de articulación de la obra en su intento por centrar la tragedia en un símbolo hasta hacerla símbolo a ella misma. La acción del hombre se inserta en un ámbito que la sustenta y que enlaza en sí la sucesión de los acontecimientos. En él hacer y padecer es lo mismo. Y él es la ley del destino. El sueño es la versión antropológica y subjetiva de la presencia objetiva de la fatalidad. La significación completa y compleja de la tragedia shakesperiana queda así referida a un elemento concreto e interior a la misma acción trágica, pero superior y extrínseco al hombre. Esta es la tendencia de León Felipe, quien concreta las fuerzas sobre objetos o hechos visibles e intenta recoger en frases explícitas y exclusivas una de las dimensiones de la pluralidad semántica que es la representación trágica. En una palabra, que traduce e interpreta.

Para apoyar una lectura en este sentido de la simbolización debemos recordar otro pasaje, creado por León Felipe dentro del texto de la tragedia y sacado como nota previa:

Y no es el asesino del rey. Un rey no es nada.
¡Se ha matado a tantos reyes en la Historia ...

Esto respecto de Macbeth. Pero respecto de Banquo, dice la voz profética en la caverna de las brujas (cuadro 9º):

Su hijo tal vez cruce mañana por la historia
cabalgando en tu cetro.
Pero eso es la historia nada más... y la tragedia,
este poema trágico, no tiene que ver nada con
eso.⁵⁹

La historia es la sucesión de acontecimientos, de reyes, el espacio de actuación del hombre con atributos. Mientras que la Historia es el movimiento del nacimiento del

Hombre, sin atributos, donde muere el rey porque nada importa. Los crímenes concretos y las sucesiones de la otra historia pierden en ésta su importancia. ¿Dónde sitúa León Felipe la tragedia? En la trascendencia de la Historia y en la frustración del nacimiento del Hombre. A esto lo llama, "asesinar al sueño". Macbeth eleva a espectáculo la conjura de las fuerzas del mal y la caída de un héroe en estrecha unión con el cosmos. Pero Macbeth es la mejor imagen del hombre descentrado de sí y sumergido en un mundo desquiciado. En primer lugar, porque éste que hemos llamado crimen del sueño depende de un poder impenetrable y enigmático, representado en las estrellas o fijado en el eje de la tierra...⁶⁰. En segundo lugar, porque esta representación, en cuanto tal, no es más que la simbolización del sentido traslaticio -metafórico- de la existencia. Todo es signo de otra cosa.

Sólo existen metáforas. Poéticas metáforas.
Nuestras enfermedades son las enfermedades
de la Tierra.
Y a la tierra sus humores los astros le contagian.
Antes que al hombre, hay que tomarle el pulso a las estrellas.⁶¹

Así nos encontramos de nuevo ante la paradójica imagen del hombre en esta tragedia. León Felipe pretende dar un giro antropológico y moderno, según nota previa, pero queda negado por esta heteronomía respecto del centro de decisión de la existencia. Sin embargo, consideremos este rasgo simbólico pues por él podemos acceder al último grado de simbolización en la imagen del mundo.

Macbeth -dice León Felipe- no es un guerrero, es un poeta. No medieval, sino moderno. Macbeth es Shakespeare. He aquí la identificación que León Felipe hace hiperbólicamente, para corregir: es el poeta o el pretexto para el poeta⁶². Con esto ha cambiado -universalidad, sensibilidad y conciencia- la imagen del hombre que ofrece la escena. No

es en la extroversión activa donde encontramos ahora la clave, sino en la vuelta del personaje a sí mismo. El héroe mira hacia adentro... y es obligado a llevar su mirada más allá. Las reflexiones anteriores (ver pág. 355-356 y nota 56) indican este esfuerzo por la conciencia y la lucidez que hace girar la tragedia hacia el interior del personaje y consolida un valor hasta ahora poco mencionado en este comentario: la investigación que se abre con la secuencia trágica. Las alteraciones del monólogo de Macbeth, tras los presagios de las brujas, es otro ejemplo ya mencionado.

El héroe se sabe enfermo. La dolencia trágica le pertenece constitutivamente. He ahí su gran mal del que puede dar cuenta, aunque con ello no evita ser su víctima; la lucha fratricida es el trasfondo de la historia de hombres como él. Este tema, la muerte violenta del hombre por el hombre como la máxima frustración, está presente en la obra de León Felipe desde la guerra española⁶³. Y aun cuando traduce a Shakespeare con bastante fidelidad, en un momento alza el sentido de todo lo dicho: no es una cualidad, sino una necesidad, este modo del comportamiento humano. El momento final supone -en el interior de un proceso hacia la saciedad de horrores y la curación por el espanto- el reconocimiento y la aceptación de todo lo que ha sido el equívoco de la vida. Una reconciliación del personaje consigo mismo en la propia muerte y destrucción; porque en este instante locura y lucidez llegan a ser coincidentes en el último grado de la conciencia. Poseído de sí, el héroe desesperado no es ya prisionero del miedo y no necesita la protección de las armas. Es el hombre desnudo ante la consumación del destino.

Macbeth, es la versión de León Felipe y por gracia de su giro antropológico, es la representación del sueño encadenado (pues hay un sueño libre) del hombre-poeta, aquel que conoce la tragedia y la manifiesta (en su propia vida y en su palabra). Y con ello encontramos una equivalencia, desde el arte, entre éste y la vida. El personaje llega hasta saberse personaje, a semejanza de la comprensión que el hom-

bre tiene de sí en la existencia. Con ello, en la tragedia se produce la manifestación del hombre y del mundo como símbolos dependientes por el recurso del drama autoconsciente. La vida y la tragedia son semejantes en una visión absoluta por su forma cerrada que depende de una ordenación objetiva e infalible. De este modo mostramos ya que la ley del obrar humano y la ley dramática coincidían.

Lo que aquí se añade es la consideración expresa del teatro como mundo y del mundo como teatro. Y pienso que esto es debido, en cierto modo, a una presencia de Calderón conjuntamente con el esquema dramático shakesperiano (muy patente en Hamlet, por ejemplo). Lo confirmaría la cita que incluye León Felipe en la tragedia que comentamos:

... después de haber reflexionado sobre este misterioso encuentro y luego que hayamos decidido... si es realidad o sueño, largamente hay que hablar.⁶⁴

El teatro dentro del teatro nos refiere al hombre en el drama del mundo, ante un autor que ha fijado los personajes y sus papeles desconocidos. La representación dramática de León Felipe se convierte en objeto de su propio texto y el espectador jamás puede evadirse de percibir la ficción literaria como ficción.

Las implicaciones de esta postura se pueden ahora indicar someramente, aunque es éste un punto recurrente y constante en todos los demás intentos dramáticos de León Felipe. Ante todo, parece que ofrece una escisión entre la apariencia y la realidad a partir del personaje (lo que él cree el sentido de las profecías, por ejemplo). Estas apariencias engañan bajo la forma de la revelación. Pero esto no es propiamente un problema crítico, pues se supone una voluntad detrás que organiza así el mundo y se oculta celosamente. Es, más bien, de nuevo el problema de la relación -enfrentamiento, lucha, derrota- del hombre con el Destino.

Y, como consecuencia de todo ello, el teatro autoconsciente refleja hacia el espectador semejante escisión entre aparición y realidad, puesto que es la negación de la ficción o, al menos, y es suficiente, de la ingenua convención tácita. Los límites se disuelven en tanto se afirman a un nivel más profundo: ficción-realidad y/o teatro-vida. De fondo, en la tragedia autoconsciente de León Felipe subyace una representación de la quiebra del sentido -la fe- del hombre. Y, correspondientemente, la necesidad de que la literatura siga tomando esta realidad como el tema de su imposible investigación. La tragedia literaria es de todos los tiempos porque lo es la tragedia humana que a todos concierne. Y sólo consiste en manifestar la derrota que sufre el hombre al sobrepasar el límite de su autonomía. Conocerlo y hacerlo saber es la necesidad del ser humano, personaje trágico autoconsciente de su representación⁶⁵.

b.- Otelo

También Otelo o el pañuelo encantado manifiesta una estructura cerrada, pero según una perspectiva más formal que en el caso anterior, pues no se funda únicamente en la evolución del personaje principal, sino que reside en la presencia, interior a la trama, de una figura peculiar que León Felipe llama El Bufón. La tragedia queda dramáticamente construida teniéndolo a él como guía (centro de perspectiva o "punto de vista"). El esquema general sería:

<u>Prólogo</u>	<u>Peripetia-acción</u>	<u>Desenlace (conclusión)</u>
(Bufón)	(Bufón: presencia e intervenciones)	(Bufón)

La adaptación se enmarca entre estas palabras del Bufón: "Vengan todos... vengan todos a oír este hermoso y dolorido cuento" (Prólogo) y "La Tragedia e finita" (Cuadro 99 y último). Destaca entonces, en este esquema, la función dramática

86

1

r

9

la ley trágica. Aquí, como allí, se trata en definitiva de una imposición y de un engaño. El héroe de una tragedia debe ser engañado (y de ahí que la maldad de Yago y la credulidad de Otelo apenas requieran justificación verosímil). Pero, para León Felipe, esto supone que el hombre ha sido engañado. El imperativo -futuro- depende del indicativo -presente-. Lo que le ha ocurrido al hombre debe ocurrirle ejemplarmente al héroe para que su peripecia sea un trasunto de la vida. Esto es lo que llamábamos destino y confluencia de la ley dramática y de la ley de la existencia. En este supuesto, la credulidad absoluta o la absoluta maldad no están en la trama y la estructura de la obra sino como el sentido de la experiencia trágica de la existencia. La representación se libera así de un servilismo excesivo que la reduciría a trivial imitación del comportamiento humano, de sus leyes psicológicas, en vez de intérprete de la acción y de las normas trascendentes que la organizan.

A pesar de esto existe realmente una falta en el héroe. Pero importa menos. Lo que pesa es el "designio olímpico" y el trance en que está situada la existencia. Otelo experimenta su fuerza en el cumplimiento de sus propias palabras, con que apuesta por la vida y su sentido al comienzo de la obra: "mi vida por su fe"⁶⁷, dice refiriéndose a Desdémona. E, irónicamente, el héroe pierde la apuesta a la vez que la gana. Desdémona es fiel, pero el engaño cobra su vida. Tal como ocurría en Macbeth, donde las palabras proféticas soltaban el mecanismo trágico y el héroe las cumplía verdaderamente en cuanto las malentendía. Pero quizás en Otelo haya una apertura nueva -catharsis por la recuperación del personaje- que cambia el "sentido" frustrado de Macbeth. La apuesta no conduciría necesariamente al infierno, aunque sí a la destrucción.

El universo trágico representa -otra vez- un enfrentamiento de poderes, tajantemente separados y descritos por contrastes, insistiendo en la oposición luz-tinieblas. Pero

en Otelo no sólo hay acotaciones que lo indican, sino un largo texto donde la práctica se justifica. La explicación es la siguiente y está en la escena última y definitiva, "El sacrificio":

Se deben marcar bien estos contrastes. La tragedia se viene desarrollando en un juego de sombras y de luces violento... En esta tragedia esta intención es determinante: DESDENONA representa una limpia y blanquísima perla mediterránea (Venecia) y OTELO es un diamante negro y africano. Las palabras cielo e infierno, ángel y demonio, blanco y negro, estrellas y abismos, auroras y tinieblas, amor y odio, virtud y perversidad, juegan con la poesía y el cinismo de continuo en el diálogo y en las imágenes; se concretan en los caracteres.⁶⁸

Es evidente el carácter totalizador e integrador de este texto. En él los personajes quedan inmersos en un juego que constituye la sustancia dual del universo en lucha permanente. Dramáticamente la ley que rige su lucha tiene ciertas representaciones, como en Macbeth las brujas, las estrellas y los presagios. Aquí son tres, indicados expresamente en el prólogo a la obra: el Bufón, el pañuelo y el Diablo.

Yago es aludido al comienzo por Rodrigo de este modo:

Con el diablo ha topado⁶⁹
el de los labios gruesos.

Pero esta mención no está en Shakespeare. En ambos casos el sujeto es Otelo; pero, según la traducción de J.M. Valverde: "Qué gran fortuna tendrá el de los labios gruesos si puede salirse así con la suya!"⁷⁰ Y se refiere a Desdémona. Esta alteración o invención sustenta todo un sentido distinto de la versión de León Felipe respecto al original. La identificación del alférez con el diablo es progresivamente desvelada, hasta el título del cuadro 42, "Yago o el demonio", último grado de evolución de un sistema literario que sitúa todo cuanto parece torcido, perverso, etc. en las decisiones de una voluntad superior. Es significativa la traducción de la frase

de Shakespeare como "un pacto infernal".⁷¹

Por consiguiente, Yago es infalible e irresistible. Y supuesto que la conjura contra el héroe es un hecho, no importan tanto las razones de carácter y los antecedentes que justifican el comportamiento del personaje. León Felipe puede resumirlos y alterarlos profundamente según su nueva función. Por ejemplo:

YAGO.- ¿Nada más?... ¿Aquí se acaba la música y el juego?... No, yo amo a Desdémona también. Para una hermosa y astuta veneciana... tres... ya somos tres... Pero mi amor... ¡oh mi amor!... no es precisamente un deseo carnal de lujuria y furor. Es un pecado, cierto, un gran pecado... producto del ingenio, la astucia y la templanza, pecado... no de amor... sino de odio. El pecado de ciertos dioses: ¡la venganza! ⁷²

Si, desde esta perspectiva, Yago es el poder que siempre está por encima de Otelo, el Bufón es la conciencia, la mirada comprensiva que no puede deshacer las trampas mortales, pero las revela. Esta es la función que a sí mismo se atribuye, que realiza desde su silenciosa presencia y que, finalmente, demuestra en su parlamento final. Como testigo es, precisamente, el contrapunto del demonio, poeta que conoce la trama de la existencia⁷³. Quizás también él hubiera podido hablar de la tragedia limpia, tranquilizadora y segura porque se sabe, y se sabe precisamente que no hay esperanza (la conciencia del héroe la tiene él desde el origen). Dice en su última explicación:

¿Yo? ... Soy
el contrapunto del demonio,
el buen testigo que hace su nido en un rincón
de la sombra, cuando en la sombra
acechando, invisible, está la traición.⁷⁴

Y repite hasta seis veces en trece versos los verbos "vi", "presencié"... Aquí tenemos de nuevo asumido el papel que atribuimos a este personaje y la determinación de aquella nueva profundidad dramática que hemos observado.

El pañuelo perdido por Desdémona se puede considerar, en sentido estricto, un "recurso" material dentro de la acción de Shakespeare, vinculado a una trama y a un complejo de sentimientos y enredo. Para León Felipe es mucho más. Está en la categoría de los símbolos reales y eficaces, es un talismán maléfico que el diablo utiliza contra el hombre. La ley y la necesidad quedan representadas por él en el microcosmos escénico. Los rasgos que se le atribuyen son: maravilloso y sagrado; escondido en el pecho de Desdémona (corazón y senos, intimidad femenina); regalo primero de amor y símbolo, por tanto, de ese amor; objeto del deseo de Yago (amor-venganza); objeto mínimo -bagatela- tiene una importancia que desborda y se convierte en prueba irrefutable. Para esto ver la traducción libre que hace León Felipe de la recomendación de Otelo a Desdémona (p. 379). El pañuelo como prenda tejida nos recuerda la trama de la vida; así el demonio actúa con ese tejido metafórico que está resaltado por una insistente presencia: donde Shakespeare hace que Otelo lo vea, León Felipe indica que lo coge; y vuelve de nuevo a aparecer en el momento que precede a la muerte, mientras Shakespeare se limita a mencionarlo. Con todo ello se cumple la explicación del Bufón que ya contiene in nuce todos los rasgos:

"El pañuelo sagrado
(EMILIA lo extiende y sosteniéndolo en los dedos
se lo muestra al público como una verónica...)
Dicen que guarda entre su urdidumbre un oscuro misterio.

Ahí está, miradle.
Cuadrado y abierto
como el paño de la Verónica
colgado de los dedos.
Ese retazo de seda,
ese insignificante pañuelo
es un conspicuo personaje...
casi el protagonista de este cuento.⁷⁵

También aquí la representación -el cuento- se hace autoconsciente, como en Macbeth. Es evidente que el personaje del Bufón posee y manifiesta en grado eminente tal conoci-

BUFON. -

(señalando al público)

¿Quién osará decir ahora que yo soy el villano de este cuento?

¿Soy yo el villano?... ¡Sí! Yo soy el gran villano
vengativo y diabólico del cuento.⁷⁷

Pero... ¿querríais ser vos mismo el expectante
espectador,
el que ve la tragedia sentado en el proscenio...

Sería difícil y enojoso semejante espectáculo...

para el que, desde luego,
no podríamos hallar un empresario.⁷⁸

Volvamos a considerar, desde una perspectiva específica, lo dicho hasta aquí siguiendo el proceso del personaje Otelo. Advertiremos también el inicio de un camino -más sugerido que mostrado- que rasga la tiniebla final. La clave reside en la afirmación de Otelo -que es eficaz y contiene todo el sentido de la tragedia- "mi vida por su f)". Antes de esto ese existir de Otelo ha sido presentado como una sucesión sin orden, sin destino, por tierras exóticas y entre seres extraños y fantásticos. Desdémona, ante la narración, llora y comprende. Acepta el nuevo orden de Otelo que es impuesto a los acontecimientos por la palabra -el relato- y que es vivo y real en el amor que hace surgir, a la vez su ratificación o sello definitivo. La explicación por tanto, se da por supuesta. El amor, aceptando y estableciendo la consistencia de la vida caótica -Otelo es un guerrero, un "hombre para la acción"- pone en ella un principio de orden, de inteligibilidad que el relato manifiesta al existir.

Pero cuando el amor se pierde no vuelve el desorden primitivo, sino el último, el decisivo. No se trata del tiempo originario, antes de la creación, sino del apocalíptico. Es el caos de las acciones humanas -cuyo fondo oscuro y telúrico, pasional e impersonal reside en Yago- que brota cuando se ha realizado la experiencia de un orden (de un amor) que se rompe y aboca sólo a la destrucción total.

Esa es una ley del cosmos y de la historia. En boca de Yago, estos versos propios de León Felipe:

Mi odio a Otelo está arraigado
en lo más firme y más profundo de este pozo
negro de mi sangre...

[...]

El vientre del tiempo⁹ está preñado
de sucesos caóticos.

Como esta amenaza aparece apenas se formula la apuesta anterior, queda así planteada la acción como un enfrentamiento, en la vida de Otelo, entre el orden y el caos. Macbeth sólo producía muerte y destrucción. También Otelo es víctima de su obrar. Porque en él se rompe la consistencia del mundo y su caída es la perdición del cosmos, del cual él es el centro. Así aparece en la despedida, donde el héroe da cuenta (en escena que es paralela a la narración del comienzo) de cuanto ha sido su vida. Pero, ¿por qué tiene que despedirse de aquello que, en apariencia, no tiene que ver con Desdémona y ha existido antes que ella? Porque Otelo se despide de sí mismo. Vacío de sí, él vacía todo cuanto ha sido denso hasta el momento (ver p. 773). Pues él sabía. Es León Felipe quien hace que él sepa explícita y formalmente y que diga

Te amo sin freno ni medida... ¡Te amo!
¡Y cuando no te ame,
será de nuevo el caos!.⁸⁰

¿Cuál será su actuación a lo largo de este proceso? Destruir. Pero el crimen no es lo más decisivo en el héroe, sino la expiación. En este aspecto, Otelo señala, como héroe trágico, la diferencia crimen-expiación con más cuidado y amplitud que Macbeth. Para éste último, el mecanismo de "conversión" falta-castigo era inmediato y creciente. En Otelo es retardado y consciente. Su expiación está en el mismo sufrimiento que le produce el crimen; en esto León Felipe se mantiene fiel. Está, precisamente, en el llanto. He aquí el momento correlativo a las lágrimas que Desdémona vertió ya por su relato. El talismán del amor es talismán de la expiación. El texto es original de León Felipe:

Todo lo que me dieron lo devuelvo.
Ahora...
ya no soy un guerrero.
Soy un hombre desnudo... y ahora puedo
como un hombre llorar... Como un hombre desnudo,
amargamente, inagotablemente y sin consuelo...
como lloran los ríos y la mar. Pintadme así.⁸¹

Esta insistencia en el hombre desnudo (recordemos el final de Macbeth) indica que hay algo que vuelve a ser real y firme en Otelo. Nada de su vida ni de su discurrir. Ningún adjetivo. Sólo su humanidad esencial amenazada por el dolor y el llanto. Es su imagen definitiva. Porque el segundo momento de esta apertura a la salvación -después del llanto- está en su propia muerte exigida por la de Desdémona. Otelo mata a su mujer no sólo para vengarse, sino para quitársela a Casio. Para que sea suya y quede en la muerte a salvo la última posibilidad de su amor recuperado. En la tragedia es importante esta conversión de un hecho en su contrario y la recuperación del primero a través del segundo. Así el amor (que integra la vida) conduce a la muerte, que, a su vez, recupera el amor (y el saber explícito del amor, la fidelidad) capaz de asumir la muerte, de realizarse en ella. La salvación de la tragedia Otelo es un amor que sólo puede vivir en la muerte.

En el trance final el héroe renuncia a su condición de guerrero. Hay de nuevo una voluntad del poeta de no dejar escapar la tragedia hacia los adjetivos. El héroe no es trágico por ser rey o noble, sino por ser hombre, recordamos. Y León Felipe sostiene, con el texto de Shakespeare o con el suyo, esta humanidad esencial que llora y ama ante la muerte, al único posible. El pañuelo, teñido de rojo, es mostrado como el velo que enjuga la sangre del hombre, inocente del crimen que ha cometido.

Lo primero fue el llanto...
y estamos en el llanto.

[...]

Y el Verbo se hizo llanto
para levantar la vida.
El Verbo está en la carne
dolorida del mundo.
¡Miradlo aquí en mis ojos!
Mis ojos son las fuentes
del llanto y de la luz...
y estamos en el llanto...
Seguimos en la era de las sombras.
¿Quién ha ido más allá?

¿Quién ha abierto otra puerta?
 Toda la luz de la tierra
 la verá un día el hombre
 por la ventana de una lágrima...
 Pero aún no ha dicho el Verbo:
 ¡Que el llanto se haga luz!⁸²

c.- El Rey Lear

También El rey Lear fue una paráfrasis de León Felipe. La introducción publicada nos permite avanzar en nuestras consideraciones y acercarnos desde una nueva perspectiva al héroe, precisamente desde la locura considerada como la pasión trágica por excelencia, la más esencial y permanente, a donde todas las demás confluyen. El tema está ya sugerido en los apartados anteriores, en relación con el fin de Macbeth y de Otelo. Pero es, sin duda, Alas y Jorobas... donde la locura alcanza toda su universalidad consciente y su capacidad de interpretar la existencia trágica. Pero el primer loco, no lo podemos olvidar, fue Don Quijote. Aunque el rey inglés y el caballero español se andan muy cerca.

¿Por qué la locura? Porque el héroe trágico -en las versiones de León Felipe- ha alcanzado un supremo grado de conocimiento de sí, desde el cual advierte, precisamente, que está sometido a un determinismo extrínseco y arbitrario que lo condena. Tal ruptura interior del ser conduce a la imposibilidad de la razón. La locura está en estrecha relación de dependencia con lo que hemos llamado, siguiendo a H. Gouhier, la trascendencia presente en la escena. La mente humana del personaje es desbordada por esta trascendencia y precipitada contra las sombras del misterio. Al héroe trágico, entonces sólo le queda la locura como forma de seguir conservando su humanidad en el seno del misterio absoluto. Y a partir de esta transmutación de la conciencia -cordura, locura- surge, en realidad, un nuevo grado de humanidad. La locura es pasión -sufrimiento y ahincamiento en la existencia- y ella manifiesta la última posibilidad del hombre.

Don Quijote está loco para nosotros porque los resortes que mueven esa capacidad de transbordo que hay en todo poeta prometeico para pasar de lo euclidiano a lo místico, de lo doméstico a lo esencial, se mueven en él con una rapidez y una pasión inusitada, al conjuro sólo de la palabra justicia.

No está loco. Está en un grado de humanidad al que no ha llegado casi ningún hombre todavía.⁸³

Esta elevación de lo doméstico a lo esencial es otro nombre para la trascendencia y es el rasgo constitutivo de la tragedia. En "Niebla" León Felipe lo describía como enfrentamiento del héroe a los dioses y al destino por un caso de Justicia, por el cual se produce la locura. Aquí, en Lear, manteniendo los mismos vínculos, León Felipe quiere superar claramente las escisiones y "tipos humanos" que representan Sancho y Don Quijote, el Bufón y el Rey, según su propia teoría. Todos están locos, a todos les ha dominado la pasión trágica. Recupera así la dimensión colectiva, anónima e histórica de la tragedia, a la cual se vincula el poeta como el genio loco de su raza, y la dimensión democrática, que es consecuencia de la anterior, gracias a la composición y asimilación que intenta entre los personajes citados. Sobre todo -y apartándose de Shakespeare una vez más- busca León Felipe la síntesis entre el Rey y el Bufón para que pueda comenzar a existir el hombre.

[para que] el bufón sea héroe y el héroe bufón al mismo tiempo... hasta que la santa locura se haga de todos y el saber de la tierra esté en mis labios amargos y en los labios santificados del Rey...⁸⁴

En la representación, sin embargo, el Bufón mantiene la actitud contradictoria de la locura dentro del mundo definido por la actuación de los héroes trágicos. Esto es especialmente visible en Otelo. El es el único exento de la ley y la condena. Y su contradicción constituye el sentido mismo de la tragedia: locura no abandonada a sí misma, abierta a una interpretación. Por ello el Bufón estaba en la "trama" de la fábula. En Lear, por lo que tenemos, el papel del Bufón parece más activo, pero siempre como complemento necesario del hé

roe, como personaje que sitúa un segundo plano en la representación, oponiendo a la locura como impotencia la locura como salvación, a la conciencia exaltada el instinto subterráneo.

La locura como pasión trágica está consiguientemente vinculada con la trascendencia y con la constitución esencial del hombre (en su dualidad y en su proceso de integración). ¿Por qué ocurre esto? Porque en la locura sucede la epifanía de la Verdad y de la Libertad como existentes trágicamente. Aparición contradictoria e incomprensible, puesto que se muestran al héroe por el lado de su negatividad (engaño y opresión), pero que salva a la tragedia de ser el espectáculo de la destrucción arbitraria y sin sentido al descubrir y mantener -por medio de la mente enloquecida, nueva facultad para la captación de la realidad plena- el sentido positivo y creador de lo que sólo se manifiesta como condena, rebelión y expiación. La Tragedia, y dentro de ella la necesaria locura del héroe, se muestra así como un camino contradictorio, incomprensible mientras se recorre: perder para ganar, romper el cerebro para alcanzar la Verdad y la Razón. Es la ley de la inversión trágica (y poética, como sabemos), sostenida en la fe y en la confianza más allá de la destrucción.

Esto es, en otras palabras, considerar la locura como la mediación trágica universal o pasión esencial del héroe. Si P. Ricoeur ha podido definir la tragedia clásica como "sufrir para conocer", León Felipe habla en términos cambiados pero equivalentes: enloquecer para ser (y en la poesía, llorar para ver).

También en la obra lírica de León Felipe la locura es el atributo normal del genio poético. La Tragedia es la Verdad y la poesía su testimonio; tragedia y poesía es lo mismo, como idénticos son héroe trágico y poeta. Ambas tienen un mismo matiz religioso, que en caso de la locura lleva a calificarla de santa, mientras la poesía es oración y blasfemia. Y ambas sólo tienen un origen común, el dolor del hombre que en ellas se revela en toda su intensidad de forma soportable:

BUFON.-

[Este cuento] le han contado para amonestar, para conmover y para vestir hermosamente el dolor y la locura del hombre con el noble manto de la Poesía [...] Así lo contó Shakespeare...⁸⁵

La poesía y la representación dramática, juntas, son, por tanto, el modo que el hombre tiene de verse y comprenderse a sí mismo. Y de ninguna otra manera. Ya sabemos que la dialéctica, la "racionalidad filosófica", es imposible. Porque se trata, nada menos que de manifestar el modo de existencia del enigma (hombre) dentro de y frente al misterio. De aquí que la visión trágica del mundo y la cosmovisión poética en conjunto de León Felipe esté, de alguna manera, vinculada a un espectáculo cuya articulación es la pervivencia del mito y que rechaza por todos los medios posibles la especulación (oposición tragedia-sofística). La razón es impotente y sólo cuando ha llegado al extremo de perderse en la locura puede comenzar la verdadera comprensión anticipadora. Pero, ¿cómo presentar la locura? ¿Con qué tipo de discurso? Con uno que implique la representación de su dialéctica escondida y fecunda, que conlleve en su propia lógica una paradoja. Este es precisamente el "cuento dramático". La locura surge en la tragedia, pero sólo ésta como representación puede contenerla adecuadamente.

Y esta reflexión⁸⁶ vale, en cierto grado y permanentemente, como acabo de indicar, para la poesía lírica de León Felipe. La cual, desde su habitual textura dramática, se muestra como un diálogo o referencia directa e inmediata (estilo dramático) de una representación universal cuyos elementos no son bien definidos en su totalidad, pero sí en su virtualidad" o energía (fuerzas dramáticas). De esta manera, si toda tragedia es poesía (estilo tenso del héroe) y toda poesía revelación de la tragedia, también toda poesía es palabra del personaje-hombre⁸⁷.

d.- Opiniones dispersas

Aunque en los poemas y en los artículos literarios hay numerosas alusiones a tragedias o personajes importantes de ellas, su referencia suele ser meramente ilustrativa y ya quedan reseñados. Aquí sólo consideraré opiniones complementarias, sirviéndome para ello, de manera informal, de los textos del autor y de manifestaciones suyas recogidas y publicadas como entrevistas. Los temas son pocos y se repiten. He aquí los principales.

En la adaptación de E. O'Neill sobre la Orestíada -Mourning becomes Electra⁸⁸ - el rasgo fundamental que destaca León Felipe es la continuidad. Los escenarios, personajes, calidad son semejantes, mantienen su elevación. La "exégesis científica" no altera el fondo religioso y subconsciente (clásico y moderno) de la obra, sino que, con ambos aspectos "subraya mejor o de otro modo los eternos pecados del hombre". El problema no reside en una cuestión científica o religiosa que puede ser llevada a uno u otro campo; el problema trágico es materia de poesía. O'Neill sigue de forma implacable -con la modernización freudiana del mito- la línea poética primera: Electra "se hunde en la sombra de su casa solitaria, abrazada a la tragedia. La tragedia es mía". No hay, por tanto, alteración sustancial, sólo una trasposición superficial de accesorios griegos al ambiente americano y cierto cientismo que no atañe a la poesía. No tiene más importancia, en sí misma, esta opinión única y aislada de León Felipe, sino como ejemplo de paso al comparar la tragedia clásica con el intento dramático de Maxwell Anderson.

Calderón es incluido en el grupo de los autores españoles que no supieron "contar bien un cuento" porque los aditamentos morales y metafísicos lo impidieron, en contraste con Shakespeare. Éste "no se hubiese dejado arrastrar inconscientemente como Calderón hasta dar de bruces con el problema trascendental de la casta y de la especie"⁸⁹. Pero cuando León Felipe entra en el parangón de La vida es sueño con Edipo,

Calderón sale malparado. Merece, aproximadamente, el mismo juicio que el poeta inglés. Inútil quizás, imposible también, querer coordinar en una síntesis sagaz o violenta estas opiniones. Mantener la oposición puede ser la manera de no traicionar a León Felipe ni a Calderón. Porque los juicios del primero son tan penetrantes como parciales.

El drama de Calderón es visto como una variación sobre el tema de la tragedia griega. "Porque es lo mismo, es la verdad, Segismundo también nace con una serie de predicciones de las estrellas, y el padre, que es un rey, lo lleva a una caverna... Pero el comienzo de la idea es la misma, ¿verdad? Ahora que Calderón lo cambia y lo convierte en el juego del sueño y de la realidad; pero no hace más que juegos malabares con las palabras, que son juegos artificiales; eso no es nada, ¿verdad?"⁹⁰.

Estas sentencias, tan propias de León Felipe, nos llegan por un camino exterior a la obra literaria. Pero en ellas descubrimos dos elementos permanentes de sus criterios literarios: la autenticidad de una obra que toma las realidades humanas íntegras y sin disimulo, y la inautenticidad de las que falsean el tema del hombre. Esa falsedad se introduce en la literatura por la palabra, que se convierte en el medio y elemento autónomo -juego malabares-. Así, el autor dramático puede ser (y le atañe como decisión moral y estética) un genio poético o un artista dictador, un jugador. Como Cervantes, en el primer caso; como Shakespeare, en el segundo. O como Sófocles y Calderón.

La amplia y contradictoria relación de León Felipe con Shakespeare se inicia en los tiempos de sus estudios de farmacia en Madrid. En 1946 la introducción de "Alas y Jorobas o el rey bufón" supone un homenaje a Shakespeare, a la vez que un intento de corrección. "Amo a Shakespeare como a Cervantes y lo venero tanto como la guarda permanente de scholars que cuida fervorosamente de sus manuscritos"⁹¹. Lo califica de "poeta dictador" porque su arte es un juego

implacable donde no hay piedad; por contraste, Cervantes es el genio literario donde la humanidad vence a la estética. Por ello hay que corregir a aquel con éste. Y en esta corrección hay un decidido empeño de León Felipe en favor de la autenticidad: en Cervantes la obra literaria está dirigida por el conflicto, es decir, por la cuestión esencial del hombre escindido en dos mitades que luchan, mientras en Shakespeare este conflicto se reduce por virtud de su arte limpio, no mezclado, a juego, prescindiendo del auténtico problema, el metafísico. La locura, recordamos, es un modo de ser humano o un juego⁹².

Así, Shakespeare utiliza motivos, temas y argumentos tradicionales para fijarlos, porque es el mayor genio individual y aristocrático de la literatura. Sus personajes son héroes y reyes, pero Shakespeare es aún señor de todos ellos. En su mundo de ficción rigen leyes señoriales e invulnerables. Es, incluso, injusto. Y con todo ello, su genio se ha sacralizado, deteniendo la evolución de los temas literarios con su palabra mágica.

Aquí es donde León Felipe encuentra la necesidad de corrección. De un lado, reduciendo su aristocratismo con el sentido democrático cervantino; de otro, prolongando, más allá de su hieratismo, las obras shakespeareanas con la libertad del genio poético español (que es igualmente cervantino). "La gran poesía clásica, es clásica, tanto por lo que lleva a los eruditos a las definiciones y a los dogmas, como por lo que invita a los poetas a la fuga apoyándose en sus últimos acordes[...] Porque contra las murallas y fortificaciones de los scholars... el saqueo y el rapto de los poetas"⁹³.

El paso del tiempo acentúa en León Felipe los aspectos críticos y negativos respecto de Shakespeare. Aunque en ¡Oh, este viejo y roto violín! se identifica con el rey Lear, una vez más, en 1966 alude a los elementos de totalitarismo poético del autor inglés: "Siempre me ha conmovido Shakespeare... Leyendo a Shakespeare se da uno cuenta que lo

puede todo, que por eso es capaz de decir barbaridades y continuar en su sitio, lo puede todo porque es dueño del verbo, es genio, por eso puede decir monstruosidades"⁹⁴. Aquí reside la raíz de su anatema contra Shakespeare, en el mismo sento que contra Calderón: sofista de la palabra, engañador del hombre. Pero aun en los ataques de León Felipe creemos advertir la fascinación que ejerció sobre él, hasta el fin, el autor inglés. Ambos aspectos quedan patentes en estas palabras: "El es un sofista, y es el sofista más peligroso de todos, porque contra lo que iba Platón era contra la palabra, la palabra mágica que tiene el poeta para hablar de cualquier cosa, de la gran injusticia, y ponerla bien,... maravillosa ante cualquier público"⁹⁵.

En veinte años los elementos del juicio de León Felipe no han cambiado sustancialmente. Parece, si acaso, es una hipótesis que sugieren los textos citados, que la diferencia radica en la actitud creativa o en la actitud crítica con que se contempla la tragedia shakesperiana. En 1946 León Felipe comenzaba el período de adaptaciones, intentando, según sus propias palabras, prolongar tradicional y democráticamente los conflictos del teatro shakesperiano, dando nueva dimensión a sus personajes -Macbeth-, inventando otros y parafraseando el texto original -Otelo-. Todo ello ya pasó. León Felipe sigue fiel, cada vez más acentuadamente, a "su" Cervantes y rechaza el extremo de Shakespeare. Por su carácter de genio, ése se resiste a ser manipulado, acaba imponiendo su ley señorial... y León Felipe ya no puede introducirle todo su mundo de preocupaciones y problemas, más allá de lo que hizo⁹⁶. Si quiere encontrar la autenticidad permanente debe volver a Sófocles.

Edipo es el personaje con quien León Felipe poeta se identifica más plenamente, con la mediación de la figura del "poeta prometeico", y que jamás le defrauda. Edipo es "la tragedia" para León Felipe. El punto de inserción, genialmente alcanzado, donde actúan ejemplarmente las fuerzas todas

del universo, los dioses, el hombre, la transformación, el enfrentamiento... Todo late allí, aunque, naturalmente, nada esté resuelto.

Porque Edipo es la tragedia de la confabulación divina contra el héroe y del poeta contra el personaje. Y esto con una claridad y violencia particulares. Es, después, la tragedia de la rebeldía humana y en este aspecto encuentra la plenitud de su sentido: el personaje escapa a la vida figurada, entra en la Historia y se enfrenta con los autores de su destino; se convierte él mismo en poeta, en autor. La autenticidad de Sófocles reside en permitir y favorecer que el personaje sea él mismo, por él mismo; y la inautenticidad de Shakespeare en que todos le están sometidos como a un dios implacable. Y en la vida y en la literatura, un dios así falsea la vida de sus criaturas, las condena y destruye. En cambio, ante el héroe verdadero los dioses "se espantan y reculan". Aquí no hay dioses que puedan juzgar a Edipo, como a Orestes. Más bien el hombre es condenado y el caso de Justicia se da en el mismo existir del juez-víctima. Tampoco hay una venganza, sino la mutilación propia por la verdad y la justicia. La cólera del hombre, frente a la activa y monstruosa de los dioses, es impotente, paciente y crítica.

Finalmente, Edipo es la tragedia de la verdad. Este aspecto resume los anteriores. Porque la verdad consiste en que el hombre se enfrenta hoy a su destino para ser su creador mañana. (recuérdese lo dicho respecto del destino y la libertad en el último capítulo de la Primera Parte), aunque tal oposición le lleve a reconocer que su situación presente está en las sombras, la ceguera y el silencio divino. Pero Edipo es el personaje trágico eminente porque pregunta y porque no cesa. Ante la condena y el silencio, avanza y pregunta: ¿por qué? Y sigue preguntando cuando en Colono a su cuerpo se lo traga la tierra. Su verdad -su pregunta- sigue viva para León Felipe porque Edipo manifiesta al hombre su secreto y su misterio (su condición humana)⁹⁷, aunque no llegue aún a desvelarlo.

3.- Existencia, tragedia y poesía.

La determinación trágica de la existencia que se manifiesta en las adaptaciones dramáticas tiene su lugar natal propio, específico, en la poesía de León Felipe. Si hay una presencia necesaria de la poesía (como estilo del héroe) en la tragedia es porque, desde antes, el conflicto trágico ha constituido el nervio central de su poesía, cuya prioridad reside en que, en ella, la tragedia aparece dicha (la representación es su expresión como espectáculo) y, por ello, vivida humanamente con plenitud, con verdad. Desde ella se alza la fuerza de apertura con que el hombre se levanta por medio del dolor de ser. La representación dramática insiste especialmente en la violencia de la trascendencia hostil contra el hombre, mientras la lírica, más espontánea y ambiciosa, es, casi desde su comienzo, un dilatado esfuerzo por ordenar y volver a ordenar el universo poemático en función del universo humano, desde esta experiencia, solidariamente existencial y estética, que es el conflicto trágico como fuente de sentido paradójico.

Según esto, quiero considerar tres series de cuestiones en este apartado complementarias de las consideradas en la parte anterior. La primera, qué elementos de la concepción trágica están presentes en los poemas de León Felipe y cómo; en segundo término, el modo como estos elementos articulan el corpus general lírico del poeta, de modo explícito en sus alusiones y de modo implícito en toda la estructura mítica de la cual brotan las figuras aludidas. En tercer lugar, una conclusión que afecta al conjunto de la obra poética de León Felipe desde el punto de vista de la interpretación, acercándose al rasgo más permanente de la compleja cualidad de su escritura.

Las referencias a los dioses -Zeus, Jehová- son polémicas en la poesía de León Felipe, la cual se abre como un enfrentamiento y una rebelión humanas contra la fuerza trascendente que ellos representan. Pero su nombre mejor y más

persistente (que incluye el exterior y el interior del hombre) es "misterio". Con esta palabra se designa el fondo de la realidad que aflora en la experiencia trágica del poeta y que se nos impone como condición de existencia de la poesía en general.

Porque delante del poeta no está más que el Misterio, la Tragedia y Dios...⁹⁸

Este Misterio es inconfundible con la mera incertidumbre particular o con una sucesión de misterios fragmentarios. Igualmente es incompatible con la oquedad del absurdo. Más bien se trata del ámbito propio y exclusivo de la existencia del hombre, de la situación del héroe trágico tal como también la describe en "Niebla", en soledad y libre de cualquier atadura con el poder mundano, únicamente relacionado con esa triple manifestación de una realidad única que acepta cualquiera de los tres nombres. Aunque el más universal y originario sea el primero de ellos. Desde la unidad de Dios, hombre y mundo dentro de esta atmósfera de misterio, cargada con los sentimientos trágicos más genuinos -ira y pavor- puede ser comprendida la creación de una poesía como la de León Felipe, cuya entraña se descubre en el siguiente poema:

MISTERIO

Aquí estoy solo... Siempre solo...
siempre entre el relámpago y el trueno...
en este insaciable fogonazo, que es la vida,
lleno de angustia y de pavor.
Esto es lo que sé...
esto es lo que puedo decir.
¿Qué otra cosa puedo preguntar?
¿Cómo se llama Dios?
¿Cómo me llamo yo?...
Dios se llama "Misterio".
Yo me llamo "Misterio"...
No hay más que sombras, sombras, sombras...
y este irascible fogonazo, que es la vida
lleno de angustia y de pavor...⁹⁹
que también se llama "Misterio".

Si queremos concretar el núcleo mismo de la tragedia humana en los poemas tenemos que volver a referirnos a un tema característico de "Niebla" y de las adaptaciones: el crimen y su transmisión. El hombre se encuentra en la existencia -en ese relámpago irascible- alimentando un conflicto. La existencia es trágica porque somos capaces de alcanzar el sentido verdadero de la Belleza y la Alegría para matarlas inmediatamente, impidiéndonos toda posibilidad de alcanzarlas. Y las matamos al aniquilar los sueños. Esta condición no depende del hombre. Es inútil buscar culpas particulares, pues sólo estamos enfrentados al Viento, al Misterio como potencia de la vida¹⁰⁰.

Este conflicto y la tragedia poética que origina se pueden observar en su perennidad diacrónica (que luego veremos) o en los niveles sincrónicos de implicación. Así, aparecen en los poemas de León Felipe los siguientes aspectos.

Tragedia personal. Es la condición de la existencia en el hoy del sujeto que conlleva una referencia ineludible a los orígenes: "lo primero fue el llanto"¹⁰¹. Es, más ajustadamente, la dimensión ontológica del existir trágico, sometido a un doble movimiento contradictorio: el que parte del sujeto y se manifiesta como pregunta y el que viene de la divinidad (negador del anterior) refugiada en el silencio contra el que se estrella el hombre. El ser mismo es contradictorio y su conciencia es la conciencia del llanto. Su expresión mejor y más dilatada, entre los poemas, está en El Cierzo. Y, sintéticamente, en el siguiente fragmento que recorre la obra de León Felipe desde 1937. Tomamos la versión de Ganarás la luz:

El hombre heroico es lo que cuenta.
El hombre ahí,
desnudo bajo la noche, frente al misterio,
con su tragedia a cuestas,
con su verdadera tragedia,
la que surge, la que se alza cuando preguntamos,
cuando gritamos en el viento:

¿quién soy yo?
 Y el viento no responde... Y no responde
 nadie.
 ¿Quién soy yo?... ¡Silencio!... ¡Silencio!.¹⁰²

Es importante observar que, como expresión definitiva del conflicto personal humano -ser o no ser- esta última pregunta no es enigmática o filosófica. Es propia y explícitamente trágica. Es la misma que Edipo utiliza como arma terrible contra los dioses que le castigan... porque ella trata de desvelar la condición del hombre. Su mejor descripción está en el libro Ganarás la luz¹⁰³.

Tragedia histórica. Se presenta como conflicto a partir de la guerra civil española. La dimensión personal adquiere amplitud social y temporal y también hondura y firmeza dentro de ella. La vida se narra en biografía; pero vivida profundamente, topa con la determinación del destino y se levanta hasta la tragedia. Hay biografía de individuos y biografía de pueblos; y hay tragedia personal y pueblos trágicos. Esta colectiva, asumida y proyectada hacia el futuro, es la historia que sólo puede recibir acogida adecuada en una poesía que descubre la posibilidad de liberación en ese futuro por una dialéctica que hace pasar al hombre de lo provisional a lo definitivo, de lo circunstancial a lo ontológico (I.M.D.).

Tragedia social-histórica y tragedia personal se implican, pero no se confunden. A pesar del fracaso de pueblos enteros, el español, o de la defección de otros, el norteamericano, siempre cabe la vuelta a lo esencial. Puede morir el pueblo pero el hombre queda en pie. Si el español no se salva como español, puede salvarse como hombre¹⁰⁴.

Tragedia universal. Todo el cosmos aparece también implicado en este sentido en los últimos libros de León Felipe de una manera especial¹⁰⁵. La solidaridad es universal y absoluta, pues absoluto es el mal. El mundo sólo existe como humano y, por lo tanto, sufriente. Dios mismo, tal como el hombre

crea adivinarlo tras su muro de silencio, participa de esta tragedia. Una poderosa síntesis está en el poema "La Creación, II"¹⁰⁶ de su último libro. El universo es trágico -metafóricamente, ha surgido de una lágrima- y el Dios bíblico creador puede ser contemplado como el Gran Poeta, organizador y director de esa representación, la más clara, poderosa y patética visión dramática de las fuerzas enfrentadas y el reverso de la visión del teatro-mundo (cfr. luego). El epílogo es también fatal, inevitable, pero apoteósico.

Conceptualmente, el poema no aporta ningún elemento nuevo. Pero sigue desde aquí en una parábola superior: el ordenador y director está también sometido, la tragedia del cosmos envuelve a la divinidad, la creación y el hombre crean a Dios por la relación que mantienen con él. Tanto uno como otro sufren -es la ley común- cada uno según su medida. El fondo del universo, el elemento mediador positivo, simbolizado por la luz, aún no lo ha visto creado el poeta, aunque sí anunciado en Cristo y, por tanto, debe seguir necesariamente al sufrimiento.

Los símbolos de León Felipe se implican para dar cuenta, a la vez, de la existencia humana y de la cosmovisión que tal existencia implica y exige, con la totalidad y la claridad de la tragedia. Hemos de insistir todavía, en relación con estos tres niveles descritos, en la consideración de la ley que aparece recurrentemente en los diversos libros del poeta. Esta ley está siempre en relación con el fin de la tragedia, es decir, con la salvación del hombre universal: la sumisión a ella es un camino. En algunos casos es descrita como impuesta por Dios: "La ley del universo" es el acoso de un perro -no importa la pieza, quizás no vale nada- bajo la mirada del amo¹⁰⁷; en otros, como una conquista de rasgos épicos¹⁰⁸. Sometimiento y rebeldía son también los momentos internos del cumplimiento de esta ley (en la poesía). Pero hay que acentuar que, en ella, lo esencial no es la necesidad del llanto, sino su valor trascen-

dente, el movimiento por el que se niega, anula y supera en la luz, cuya semilla es la poesía:

La vida es un hondero
no una devanadera.
- Nadie va más allá de sus tinieblas
y el hombre no camina
más lejos que su sombra.
- La tragedia derriba las tinieblas
y el llanto se hace luz.
Se nos debe en justicia
la luz por el dolor.¹⁰⁹

Pero, volviendo atrás, ¿no estamos en una aporía al considerar la tragedia un crimen del hombre y, a la vez, una situación establecida "como una partida de ajedrez" sobre el mundo? ¿No hay contradicción entre la acción del héroe y el sufrimiento pasivo del hombre? ¿Tiene unidad la imagen poética del ser trágico en la poesía de León Felipe?

Para explicar estas cuestiones hemos de recobrar la distinción entre una tragedia del saber y una tragedia del obrar. La condición del hombre se hace palabra en él cuando intenta saber acerca de sí mismo y de su historia. Esta viene a ser la reflexión sobre Edipo que León Felipe acepta. Es una tragedia del conocimiento en cuanto el paso humano del no-saber al saber va acompañado por la revelación de este fondo opaco y lúcido al mismo tiempo. Así aparece el hombre que habla, el sujeto, en la poesía de León Felipe. Su pregunta -¿quién soy yo?- presupone una conciencia que vuelve sobre sí y descubre una escisión. Sólo plantearla -desde los tiempos de Edipo a los de León Felipe, que son el mismo- provoca la aparición del conflicto y el silencio universal destructor.

Sin embargo, el movimiento del hombre aparece en su acción, cuando encuentra en sus manos únicamente el desorden y la destrucción; cuando Edipo ha matado a su padre y se ha casado con su madre. El hombre que comete el crimen se ofrece a la expiación (y para el poeta, el poema mismo, porque amasa palabras y lágrimas es ya la expiación) porque acepta lo que ha hecho, aunque cabe la falsa postura. La distinción entre

la posición auténtica y la que no lo es pasa por la prueba del enfrentamiento universal a ultranza. Una y otra posición son interiores a lo que las define y las diferencia, a la condición trágica del hombre.

Por consiguiente, el saber no es trágico por sí mismo y el obrar tampoco, sino que ambos se remiten al estrato más profundo, a la tragedia del ser que incluye y desborda -como se ha dicho- la misma divinidad. Y la tragedia del ser se llama en la obra de León Felipe, injusticia, daño que se le impone al hombre condenándole a una ignorancia desesperada y a luchar sin descanso contra la destrucción que él mismo provoca. Este segundo paso era descrito, en el momento de "Niebla", como venganza. Ahora, desde la poética, podemos señalar que el motivo y origen de esta rebelión está en el sueño. La existencia tiene, en la poesía de León Felipe, una expresión dialéctica: es la tragedia que alcanza el sueño a través del fuego¹¹⁰. Y la poesía participa de esta dialéctica, es la expresión de su movimiento, revelando, comprendiendo, por lo que León Felipe la llama "mensaje maldito y sagrado"¹¹¹.

Hasta aquí la descripción de los aspectos literarios de la tragedia humana en los poemas de León Felipe. Estos no son rasgos sueltos, momentos ocasionales. La tragedia articula, como una imagen permanente, -en su significado y en su dramatismo (enfrentamiento)- el corpus poético general del autor. La afirmación inicial puede ser ésta: cada uno de los libros es un esfuerzo renovado por descubrir y expresar la fuerza de apertura de la existencia humana hacia una superación trascendente por medio del dolor. Ya dimos cuenta de esto en nuestra descripción del mito de León Felipe, que ahora se nos muestra como un "mito trágico" también. Las alusiones, citas y referencias de las notas incluidas en las páginas precedentes nos remiten a la persistencia de la alusión trágica en la poesía de León Felipe. Pero lo que intentamos ahora es mostrar cómo domina y organiza ese conjunto, aun cuan-

do no aparezca literalmente expresada. Quizás el caso paradigmático y más destacado, que nos sirve de ejemplo, sea el de su primer libro unitario, Drop a Star.

De esta manera -sin pretender agotar la densidad del poema- todo él resulta comprensible desde la perspectiva trágica. En resumen, el doble nacimiento es sólo el paso desde el ser natural al ser trágico, vivido solidariamente como transformación del ser (que incluye el obrar, eliminación de la injusticia) y plenitud del conocimiento. El primer intento de León Felipe para ordenar su "universo poemático" resulta ser, en el fondo, una reelaboración lírica y dramática del mito trágico en general, como ya mostramos en los capítulos III y IV de la parte anterior, así como la permanencia, más o menos exteriorizada, en los restantes libros.

¿Qué significa que la visión trágica esté presente a lo largo de todos los libros del poeta? ¿Qué significa que sea en cada uno su nervio central o su hilo conductor? A nuestro parecer, estas preguntas sólo tienen una respuesta: la visión trágica ha de ser definida como una estructura de significación de la poesía de León Felipe. Y, desde aquí, sabiendo lo que caracteriza la visión trágica, una consecuencia se impone también: su obra, fundada en una estructura de símbolos, articuladas sobre un mito, orientada trágicamente, se caracteriza, por encima de todo, por ser una poesía de la totalidad. Ya dijimos, sin tener aún presente esta conclusión, que, para León Felipe, Niebla era una tragedia, aunque frustrada, por la visión total que implicaba. Ahora hemos de volver el mismo juicio sobre el autor del juicio. Porque la totalidad es trágica, es decir, escindida en su ser mismo y en la conciencia del hombre. Según los ejes de la representación trágica, que son los ejes de su poesía y de su poema a la cruz, la realidad está en pugna universal: Dios separado del hombre y opuesto a él; la justicia de la acción; la luz del conocimiento; la posesión del deseo. Entre estos pares hay una relación de integración, por un lado, de negación por

otro. Cuando la tendencia de los segundos términos intenta alcanzar o realizar los primeros (su plenitud, su objetivo), son negados por ellos. Dios niega al hombre y el deseo jamás puede poseer... Pero, a su vez, el hombre sólo puede vivir -Orestes, Prometeo, Edipo, "el poeta"- frente a Dios, en el misterio, intentando alcanzarlo (¿y acaso no sería negarlo?) y realizar en su mundo el orden de la justicia y los valores trascendentes.

La poesía de León Felipe es una llamada a la totalidad y un esfuerzo integrador de todas estas dimensiones. Se refiere a todo: abarca en una sola unidad de comprensión el mundo, el hombre y Dios, es decir, el todo diferenciado en realidades subsistentes pero referidas mutuamente por una relación dialéctica (enfrentamiento-integración). Por tanto, es imposible conocer una de estas "partes" de la realidad sin conocer las otras y el todo. El hombre es el grito de angustia del mundo ciego hacia un Dios mudo. Por ello, sin embargo, hay un punto de acceso privilegiado, el hombre, el sujeto poético y centro de la representación dramática. Avanzar, desde el hombre, por la poesía de León Felipe, es seguir un movimiento circular, repetitivo. Un nuevo poema significa sacudir y comprometer el todo, penetrar en el misterio que, por definición, está presentado como impenetrable. Por ello la escritura poética de León Felipe es reiterativa, (recordamos sus continuas citas y copias de sí mismo), acumulativa, idéntica y contradictoria. No progresa porque se ha subido a la noria misma de la última angustia y sólo puede describir su movimiento: lo que ha sido... lo que es... lo que será.

Esto supuesto, lo definitivo de León Felipe en su poesía no es la división, por importante o decisiva que ésta parezca, sino la integración. Lo que debe definir esa poesía, desde un punto de vista crítico, es esta estructura de significación como apertura a la totalidad, antes que cualquier otro calificativo. Aunque sea cierto y verdadero. Pero no es último. El hallazgo literario de León Felipe no ha sido solamente, con

ser importante, el descubrimiento de una preocupación histórica y la adecuación de un estilo civil de escritura lírica en ocasiones; tampoco ha sido el más limitado y revisable de su decidida precedencia en un tipo de "poesía social". Y tampoco su repetido "españolismo" del destierro, que es tanto un modo de referirse a su pathos, a su anarquismo mental, como a su manejo del idioma... Aunque todos estos aspectos están en el sustrato de su obra y han abierto espacios o caminos a las generaciones siguientes, habrá que insistir de nuevo que son sólo aspectos secundarios, parciales en el conjunto considerado como tal. Igual como los mitos y los símbolos son los modos únicos de decir, sin agotar, sin confundir, el misterio y la conciencia dramática interior a él. Y en esta función máxima de la poesía ante la totalidad, dentro de ella como su voz, no hay diferencia entre géneros ni procedimientos literarios: verso o prosa, poesía o teatro, creación o paráfrasis... todo es parte, elemento de la obra única y progresiva. Y valen según su grado de percepción y expresión del todo, pues siempre la obra literaria es el centro de comprensión, interpretación y acción de la existencia humana, que alcanza por ella su universalidad, pues todo existe en ella¹¹².

CAPITULO IILA URDIMBRE DEL CUENTO1.- No es cordero... que es cordera

En apariencia, la versión, más allá de la perifrasis, de Twelfth night, ofrece el mismo modelo de interpretación y similares alteraciones que las tragedias estudiadas. Sin embargo, no es exactamente así. La obra fue representada con el título No es cordero... que es cordera en México, 1953, y el año siguiente en Concepción, Chile¹. Es, por tanto, la primera, en este conjunto de adaptaciones shakesperianas, que alcanzó su estado definitivo y la representación pública.

La estructura de la obra carece del estricto hermetismo de Macbeth, aunque tiende a configurarse de modo muy parecido a ésta y a Otelo. No podemos hablar de estructura cerrada, con todo, sino más bien de estructura simétrica, en cuyo interior la presencia de Carranzano no logra todavía crear el nuevo plano dramático que supone el bufón de Otelo. En general, No es cordero... presenta el siguiente aspecto:

<u>Prólogo</u>	<u>Acción</u>	<u>Epílogo</u>
Carranzano (al público)	Carranzano	Bufón (al público)
Romance	Romance	
Paje	Curio	
Cuadro I	Cuadro XII	
	enigmas	
	Cuadro VI	

Tanto el prólogo como el epílogo ofrecen directamente al público -en un parlamento y una canción- la "interpretación" del cuento que entre ellos se refiere. Si Carranzano hubiera dicho el último texto, la obra se habría cerrado de nuevo sobre sí misma por una doble influencia:

a.- externa, al quedar enmarcada en dos piezas que propiamente no pertenecen a la acción, dichas por un personaje peculiar, cuya función es única en el desarrollo de la acción.

b.- interna, por el canto del Romance que ocurre también simétricamente -incorporado a la acción como su contrapunto irónico- y que, en sus variantes entre el primero y el último cuadro, ofrece una oposición formal y conclusiva: velado-desvelado (bajo el modo de implícito-explicito).

Si la tendencia a encerrar el cuento entre dos piezas marginales, dichas por el mismo personaje, no se consuma, tampoco la posición de Carranzano "dentro de la trama" es continua². No podemos, por lo tanto, considerarlo el narrador, para el público, del relato (cfr. capítulo siguiente) ni el testigo silencioso y permanente sobre la escena que será el Bufón en Otelo. Las intervenciones de Carranzano son únicamente necesarias al final. Durante el resto de la acción sabemos que mantiene una atención vigilante sobre los personajes, pues es la representación eficaz de su destino, inventada por León Felipe. Así cumple también su función de genio protector y puede conocer el curso de los acontecimientos "desde el otro lado" o desde su final, antes que llegue, y juzgar a los personajes (cuadros 7º y 12º).

Respecto a los cambios que León Felipe introduce en la trama de la obra, estamos previamente informados por las palabras de Carranzano en el prólogo. Las cito a continuación añadiendo algunos detalles específicos. Con ello considero que basta para nuestra descripción. (Más detallada, la comparación entre el original y la adaptación en el apéndice I, c). Este es el texto:

Alguien aquí, ahora...]

ha puesto la comedia en versos castellanos, ha reducido el texto a tres jornadas, ha interpelado nuevos personajes [Carranzano, Mesonero], y conceptos [Dos que dice el Bufón, Carranzano y la totalidad del Cuadro 100], ha creado otras escenas y conflictos [reconocimiento de los hermanos...], ha suprimido el episodio burlesco de Malvolio... y ha dado a la comedia otra medida y otro aliento.³

Fuera de estos puntos, señalemos también como rasgos peculiares de la adaptación, sobre los que conviene insistir, la tendencia a reunir los lugares, a la vez que se crea un nuevo escenario, el Mesón del Elefante, donde se representan las escenas de borrachera y la anagnórisis final. El juego de entradas y salidas es muy ágil en esta última escena y permite, igualmente, que el encuentro de los hermanos ocurra fuera de la escena. También la acción es resumida y concentrada en el episodio principal. Con la pérdida de importancia del hermano (Cesáreo) y de Antonio y su peripecia, la versión de León Felipe resalta la figura de Viola, central y absolutamente protagonista, en contraste con la obra de Shakespeare que ofrece hasta tres acciones simultáneas y trenzadas. Los personajes principales permanecen con un cambio de nombre: Cesáreo por Sebastián; y dos nuevos como ya he dicho, se incorporan en la adaptación: el mesonero, que parece depender sólo de la creación del nuevo escenario, y Carranzano. Entre éste y el bufón cumplen la doble función que corresponde al Bufón en Otelo: el papel de gracioso en contraste con las reflexiones sobre la naturaleza humana, y el de testigo-juez de la obra. Carranzano tiene un papel más activo a partir de su condición de personificación del destino.

Entre estas alteraciones hemos de prestar especial interés a las "rupturas de coherencia" que se producen en determinados momentos del texto, desde el punto de vista de la con

tinuidad semántica. Se dan en el diálogo del Bufón y son interpolaciones de León Felipe que descubren inmediatamente su sentido y su relación con el resto de su obra, particularmente con los poemas del llanto y del Viento en Español... y Ganarás la luz, y con la introducción a la perífrasis del Rey Lear, "Alas y Jorobas"⁴. Otros ejemplos destacados que podemos señalar: el diálogo de Viola y Carranzano en el cuadro 7º y la interpretación del desenlace, en el cuadro 12º.

Son también creación de León Felipe las canciones, poemas y juegos relativos a la intriga de la acción y cuya importancia y eficacia estructural queda puesta de relieve en el esquema inicial. A los allí señalados -canto del Romance en los cuadros 1º y 12º, canciones del cuadro 6º- hay que añadir la copla sobre la pluma -blanca o roja- del birrete, único rasgo que distingue a los hermanos, y el juego de manos del bufón con los mismos birretes, en el cuadro último.

Estas alusiones líricas y los enigmas planteados confieren a la adaptación un carácter lúdico más explícito, al resaltar para el espectador los rasgos de comedia de las equivocaciones y el mecanismo de su acción, y reafirmar con palabras las ironías de su situación constitutivas: enamoramiento de Viola y desconocimiento de Orsino; amor de Olivia hacia Viola; confusión entre Viola y Cesáreo. Lo que de convencional tiene todo el género dramático queda dicho y aceptado deliberadamente en estos pasajes. Y ese convencionalismo es del mismo género que las reglas de un juego que conocemos; interesa la realización y el placer que se obtiene de su ejecución y no el resultado. La comedia juega y quiere hacer jugar dentro de ella los sentimientos del espectador. Tienen, consiguientemente, un valor poético, pues son partes del discurso que se refieren al mismo discurso como totalidad. En el romance o en el juego de manos del bufón, el discurso literario que es la obra vuelve sobre sí para decirse a sí mismo. Y ahí comienza y concluye su significación. En esta misma función podríamos colocar las interpretaciones de los personajes res-

pecto de su propio ser y situación, mediante las cuales se identifican como tales personajes y describen su mundo como universo literario. La presencia constante de este recurso alcanza aquí su mayor significación y, a la vez, su más alto grado de independencia. La comedia se levanta como una entidad autónoma que pretende interpretar la vida desde la libertad de su autonomía.

Hasta aquí nuestra descripción de los rasgos exteriores de No es cordero... A partir de ellos, la pregunta decisiva de este capítulo es por qué adapta León Felipe Twelfth Night. Es evidente que no podemos responderla directamente. Por tanto, la cuestión queda remitida al mismo texto -qué adapta León Felipe- y a las relaciones de éste con el resto de los ensayos dramáticos y de su obra en general. Las páginas siguientes tratan de dilucidar ambos lados de la pregunta.

La acción de Twelfth night ocurre en Iliria, frente a la costa mediterránea. ¿Qué es Iliria para León Felipe? El marco donde la existencia utópica se hace real, el mundo mítico y fabuloso, "ciudad encantada y marinera... ciudad poética y feliz"⁵. Hemos de insistir en que este mundo ficticio es creación deliberada por la palabra, pues el mismo León Felipe lo considera el fruto mejor de la poesía; su relación con el mundo real reside en la heterogeneidad y en la oposición. Aquí no hay soldados ni villanos y todo ocurre "de otro modo", increíblemente. En este mundo la historia es un cuento que se cuenta a sí mismo por medio de sus personajes. Ello implica un espacio donde pueden ocurrir todas las mutaciones y, sobre todo, una alteración definitiva del tiempo, el cual, finalmente, revela su secreto (y se anula): "En realidad aquí no hay tiempo... y nada es anacrónico"⁶. E insiste:

Pero [Shakespeare] cargó la comedia...
y en esto radica su genio

de un aire ingrávigo y poético
invulnerable a las destelladas del tiempo.⁷

En el "Prólogo", Carranzano relata la fuga del cuento, a través de las obras literarias anteriores y las épocas, hasta que es detenido por Shakespeare. Pero de la evolución del cuento pasa el poeta a la consideración directa del tiempo dentro del cual evoluciona. Detener el cuento es detener el tiempo, es realizar la creación poética. El Tiempo real (que tampoco es, ya lo sabemos, el tiempo cosmológico simplemente), descrito como paso de una edad a otra, tiene un efecto simplemente destructor. Pero el mundo de Twelfth night carece de edad, ha sido rescatado (por la palabra) de ese Tiempo. En esto reside fundamentalmente la mitificación poética; las leyes cósmicas del espacio y del tiempo han sido transfiguradas. El devenir de los personajes no es una amenaza, sino una dimensión de promesas escondidas⁸.

Sólo el desenlace manifestará plenamente esta realidad, la disposición bienhechora del destino. Porque, igual que la acción trágica, también ésta aparece extrínsecamente constreñida y determinada, a partir de la presencia de Carranzano: "Puedo ser el Deus ex machina de la fábula, una manifestación doméstica y zumbona del destino"⁹. Los personajes, en su relación con él, carecen de libertad y lo reconocen:

OLIVIA.- Destino, nada podemos contra ti. ¡Nosotros no
mandamos!
En tus manos dictatoras me entrego...
y lo que has decretado
que lo descubra el tiempo.¹⁰

El tiempo (diacronía del relato dramático) es el realizador y revelador del misterio del destino personal, trabado al de los otros. Sus determinaciones actúan de forma implacable sobre los personajes y por ello, aunque la desgracia se resuelva en burlas, el aspecto es el de una impasible violencia irónica.

El Destino se burla de mí
con un sarcasmos manifiesto.
Pero si es el destino el que decreta
yo no haré fuerza a su decreto.¹¹

En Carranzano -según el texto anteriormente citado- coinciden también la ley dramática y la determinación existencial. Afortunadamente, el mundo de No es cordero... está gozosamente diseñado y por ello la ley que se impone a los personajes -aunque éstos no sepan cómo podrán salir con bien- es la ley del amor. Ella rige el cuento. Y es una ley siempre acertada, aun en sus contradicciones, limpia y noble (y en este aspecto tiene importancia que haya sido suprimido el episodio de Malvolio así como la mención de la boda de Sir Andrés y María).

OLIVIA.- ¡Dormir... soñar... amar!

CESAREO.- Y vos tenéis la llave del amor.
Con ella, esta noche, habéis abierto
la puerta de un jardín maravilloso
donde no funcionaba el pensamiento.¹²

La ley del amor es también una fuerza bajo cuyo dominio aparece la verdad y sucede la revelación-transformación final¹³. De otro modo: el amor, en el teatro, opera poética y metafóricamente. Para el espectador se trata, desde un punto de vista técnico, de una estructura de escenas convergentes (Viola - Cesáreo) que se juntan al fin, y de un juego de disfraces. Para los mismos personajes de la ficción la metáfora es y se llama milagro¹⁴. Y el espectador, acepta la convención de la obra, acepta también su mensaje: la metáfora teatral representa el milagro real. La ley del amor y la fuerza transformadora de la poesía se unen y son la misma cosa.

CESAREO.- Este es el reino del amor,
de la gracia y de la libertad.
Antonio, estamos en una tierra de leyenda
donde la poesía se aúna con la felicidad.¹⁵

El disfraz de Viola nos orienta decididamente hacia la entraña de estas inversiones literarias (milagro, poesía).

Hemos de preguntarnos, primeramente, qué es el disfraz y luego como funciona aquí. Respecto a la cuestión inicial cabe afirmar (véase luego la descripción semiológica en El Juglarón) que es una variante del vestido como signo. Este comunica determinados rasgos respecto a la edad, sexo, condición (clase social, cargo, función pública...) y circunstancias (viaje, fiesta, amancaramiento, cuidado, etc.) de quien lo lleva. En el teatro el vestido es un signo de primer grado (natural) que representa un vestido. Pero es también un signo de segundo grado (artificial), que soporta un mensaje, intencionalmente dispuesto, respecto del personaje. El 'disfraz comunica un mensaje engañoso o falso y por ello es un signo-sím-bolo (el signo complejo anterior recibe una nueva significación).

Podemos definir, por otro lado, al personaje teatral como el resultado último del complejo sistema de signos que lo configuran sobre la escena. El personaje disfrazado presenta, inmediatamente, un doble plano o nivel, señalado por la contradicción y/o neutralización de alguno o algunos sistemas de signos (voz, movimientos, figura, parlamentos...). Los personajes de la escena identifican a Viola como varón por la adecuación perfecta apariencia-realidad, mientras el espectador, más complejamente, la ve como varón pero la oye (parlamentos, canciones, suspiros, etc.) como mujer. Ahora bien, el espectador está, propiamente, fuera del sistema literario de la obra dramática.

En consecuencia, el personaje disfrazado "representa" otro papel superpuesto al suyo, con un alcance o intención que puede ser conocido (Viola pretende enamorar a Orsino). Y, por tanto, el espectador está contemplando una comedia dentro de la comedia, un doble nivel de ficción. Luego volveremos sobre este punto. Además, si el personaje se constituye únicamente por los signos que lo representan, por su apariencia, al cambiar ésta (vestidos) cambia el mismo personaje, su condición, su sexo, su personalidad y su función dentro de la trama.

¿Cómo funciona este recurso en No es cordero...?

Precisamente como término de comparación real para una metáfora. La relación que subyace a la transformación de Viola se puede describir como ocultamiento vs. desvelación. A partir de este hecho para el espectador, y mediante la interpretación metafórica, tal relación es interpretada por los personajes a un nivel superior y definida como milagro. El par semántico "ocultamiento-desvelación" no está unido por una relación antecedente-consecuente, sino como contraste-oposición: imposible vs. real. Es decir, que en No es cordero..., por la fuerza de la poesía (metáfora) o del amor -es lo mismo- en cuyo ámbito único y absoluto (escena) se mueven los personajes, ocurre que el hombre es mujer (para Orsino), la mujer, hombre (para Olivia) y lo imposible, posible (la unión y realización de los deseos como cumplimiento de la dicha).

Que una alteración de los signos de la representación sea llamada "milagro", quiere decir que se ha tomado como una alteración de los objetos mismos. ¿Por qué es posible una traslación? Precisamente porque, en el teatro, el signo no se refiere directamente a un objeto; más bien, en la representación dramática el signo es "signo de signo" y, al transformarse según sus propias leyes, da origen a una proporcionalidad de cuatro miembros:

signo (1) de signo	..	objeto 1
--------------------	----	----------

..

..

signo (2) de signo	..	objeto 2
--------------------	----	----------

El espectador percibe el cambio de los signos e interpreta el cambio de los objetos. Si el signo se refiriera directamente a la cosa, entonces se advertiría sólo la permanencia del objeto con el cambio de signo que lo representa.

El paso de la posibilidad a la realidad exige la incorporación de un nuevo sistema semiológico. Porque esta sig-

nificación propia de "milagro" no reside sólo en el carácter de los signos del vestuario. Estos van siempre unidos y en relación con signos lingüísticos que los interpretan. En otras palabras, el espectador sabe que lo que él ve como transformación es milagro porque lo dicen los propios protagonistas de los hechos. Ellos no sobreañaden ningún significado extrínseco, sólo manifiestan la lógica interna del sistema literario al que pertenecen. Su palabra es la orientadora, desveladora del sentido del hecho escénico. Y, dicho en términos más generales, ya explicados, la poesía es intérprete y dadora de sentido de la existencia humana.

Esto se puede decir de otro modo: contra la ley, el milagro. Nos referimos a la ley entendida como necesidad ciega, dictadora y exterior al hombre, a la ley trágica. Esta es la alternativa de León Felipe en esta comedia: tiempo abierto hacia la eclosión de la novedad frente al tiempo cerrado que conduce a la consumación del mal. Expresado en los términos literarios que le son propios, la apertura del sueño como interpretación utópica o el cuento que en su ovillo acota verbalmente el tiempo de la existencia. Precisamente la historia de Viola y Cesáreo es un "cuento" muy especial porque viene del sueño. En él domina la verdad y la gracia de la utopía que el poeta posee como intérprete universal, pero que aún no se ha podido mostrar en su verdadera figura:

Yo he soñado mucho, como buen marinero.
El poeta no tiene más argumento que sus sueños.
Sueña la sangre... la sangre del Hombre.
Y los sueños son como los dogmas de la sangre...
de la sangre del mundo.¹⁶

El milagro que sucede en No es cordero... y el milagro permanente de la poesía que quiere León Felipe es, en definitiva, la supresión del Tiempo destructor -eje de la tragedia- y su sustitución por el gozo de un Tiempo creador -eje del cuento sueño-. Por consiguiente, lo que en esta adaptación rompe León Felipe es el cerco implacable de sus otras dos adaptaciones. Aquí presenta "el otro lado" de la tragedia, el envés de

la existencia humana, la posibilidad de una vida libre y liberada por gracia del mito (arte) y del juego (comedia-disfraz).

Las tragedias y el "cuento milesio" no son intentos independientes, dispares o desarticulados en la obra del poeta. Todo está íntimamente trabado y esto da coherencia a su mundo teatral y poético porque cada obra no se funda y acaba en sí misma, sino que forma parte, como momento particular o aspecto esencial, de un sistema anterior y permanente de oposiciones, tanto a nivel de "interpretación" como de "sistema literario": tragedia (cuento) vs. sueño (poesía); es decir, claustro inhóspito vs. apertura cósmica.

Desde esta articulación se comprende que No es cordero... no sea un intento aislado de León Felipe. Su "rareza" dentro del general tono poético y dramático del autor sólo reside en haber recogido y ofrecido -desde la fijación dramática shakesperiana, pero prolongada- los rasgos característicos de la profecía de León Felipe con el aspecto del mito de un tiempo primordial que todavía está por venir. Y esto en oposición a los rasgos trágicos -dimensión presente de la poesía- que ocupan un lugar más destacado, cronológicamente posterior, pero en modo alguno exclusivo, en sus adaptaciones. De este modo, No es cordero... tiende un puente hasta El Juglarón.

Debemos volver ahora a un carácter decisivo de esta obra por el interés que posee para nuestro estudio. El disfraz de Viola la convierte en "intérprete" de un personaje para el mundo de personajes que es la escena. Las canciones incluidas se refieren a la misma obra, bien el argumento en su totalidad y el disfraz como recurso característico, bien a la confusión de los hermanos. Finalmente, el juego último del bufón afecta tanto a la "transformación" como a su significación milagrosa. Estamos ante un ejemplo peculiar de teatro dentro del teatro, donde la acción interna -truco- se resuelve en la acción externa -disfraz- y ambas se interpretan

hacia una significación última: aquella que considera el teatro metáfora de la vida y que -tras breves parlamentos- el bufón se encarga de explicar y subrayar con su canción del "Epílogo".

Y el truco picaresco y tramposo del BUFON, bajo el asombro de todos, se deshace, metafóricamente, en el juego milagroso y poético del cuento.¹⁷

Así dice la acotación que marca la entrada de Viola vestida de mujer. Por su parte, el Epílogo comienza con la comparación entre la escena y el espejo, con dos elementos complementarios de semejanza: uno, material (cuadro-luna), el otro, de presencia humana (cuerpo). Establecida así una relación ambigua, puesto que las significaciones son ya móviles entre los dos mundos, real y de ficción, las ambivalencias se explicitan en tres estrofas referidas al espectador, la vida cotidiana, la historia. Hay que resaltar -porque es lo característico- la implicación recíproca de los términos: el arte en la vida y la vida en el arte, según la captación subjetiva del hombre. Por ello no se sabe bien si se está dormido o despierto, la tierra se confunde con el cielo y el cuento rueda dentro de la Historia que es rodar del mismo mundo. Y todas estas confusiones aparecen a partir de otra: "en esta comedia como en nuestra vida". Cabe repetir, en resumen, que el teatro es para León Felipe metáfora de la existencia. ¿Acaso algo más? Sin duda también símbolo por su apertura a un segundo sentido trascendente, universal, no concreto, que es el de toda la existencia humana como totalidad. Esto lo veremos en las obras analizadas a continuación. Aquí, de nuevo, como en las tragedias y como en El Juglarón, el drama se hace consciente de sí mismo en los personajes, y el juego del Bufón manifiesta el grado más alto y más puro de teatro vuelto sobre sí mismo. Esto es lo que ahora queremos explicar como rasgo propio y decisivo de León Felipe, que tiene su origen en Shakespeare, sin duda, pero que él refuerza, acentúa y dirige en la dirección determinada que acabamos de mencionar (tea-

tro = juego = poesía = sueño...; teatro = ley = tragedia = poesía...). Resumimos, por tanto, las observaciones parciales hechas ya en páginas anteriores del estudio e intentamos una primera interpretación general de este uso.

Hablando de Macbeth mencionamos por primera vez este hecho del personaje autoconsciente y la repercusión que ello tenía respecto a la relación entre existencia y representación trágica. Macbeth lucha por desvelar el curso de la historia en la que actúa y por comprenderse a sí mismo en ella, de igual manera que el hombre percibe su Historia y adquiere conciencia de sí en ella. La pregunta trágica por excelencia -"¿quién soy yo?"- está en íntima y necesaria relación con un mundo exterior en cambio o en quiebra que no ofrece puntos de apoyo estables. A su vez, este hecho remite a la relación entre el actor y el espectador según tres dimensiones que constituyen el teatro como la existencia: dentro de, frente a, fuera de..., con lo cual aparece la referencia a un Dios escondido y la multiplicidad de planos que se proyectan sucesivamente, el inferior sobre el superior

actor-espectador: existencia
↑
drama: actor-espectador
↑
teatro en actor-espectador
el teatro (como en el asesinato de Gonzaga de Hamlet)

También en la adaptación de El Juglarón insiste León Felipe en esta disposición dramática y en su significación. Allí la referimos según la función narrativa y dramática del juglar y la relacionamos con la intención moral de la obra. No es necesario que nos extendamos más en la mención de los casos particulares, aunque traemos deliberadamente aquí estos recuerdos para darle una validez general (tanto respecto de la tragedia como respecto del cuento y de la dimensión dramática de la poesía) a nuestra explicación del teatro vuelto so

bre sí mismo.

El teatro es comunicación por medio de signos artificiales o artificializados, intencionales, que pertenecen a varios sistemas. Una representación, por consiguiente, es un hecho comunicativo (es decir, semiológico) que tiene su fin en sí mismo y como manifestación se agota en su mismo producirse. El teatro, acto de comunicación, se cierra en sí mismo en cuanto sistema y en cuanto hecho. No sucede nada en la representación excepto el hecho comunicativo mismo que es la representación. Pero esta clausura del hecho se abre en el poder de su significación, tanto en su aspecto intelectual como estético y aun intencional.

Cuando en este hecho comunicativo el texto retorna sobre sí, todo el "sistema complejo de signos" que se actúa en la representación queda, a su vez, asumido como nuevo signo que "alguien" (personaje-emisor) dice a otro (espectador-receptor) que ya era receptor secundario y último de todos los demás signos. Es decir, el teatro, en cuanto signo que significa, se convierte en significante para un nuevo significado: la mundanidad del teatro y la teatralización de la vida. Así queda establecido en su sentido segundo, simbólico.

El personaje se hace consciente de su ser de personaje. Su "yo" sólo existe en la actuación del conjunto de los rasgos significativos que lo definen. Sin embargo, recupera ese conjunto como totalidad -tanto por lo que se refiere a sus signos propios como a los de su ambiente y a la misma representación- para ofrecerlo como signo.

El espectador se hace consciente del mensaje que se le comunica. Durante la representación captaba una sucesión de mensajes parciales que iban articulándose en la totalidad del mensaje y la obra, creciendo hacia ella. Desde el momento que el actor asume su ser y su teatralidad, este mensaje resulta contexto semántico de otro nuevo que es, simplemente, tal teatralidad que pasa con ello al primer plano de la atención. De otro modo: deja de importar, sobre todo, lo que ocu-

rre o a quién le ocurre, para imponerse el cómo ocurre (que puede cambiarse por a causa de qué ocurre). El relato dramático (texto actuado en la representación) se hace su propio mensaje; pero no quedándose en sí (sería un mero metalenguaje) sino trascendiéndose en una significación (de segundo grado) donde todo este conjunto del mensaje teatral (su teatralidad) tiene relación con todo el conjunto de la existencia humana.

El mensaje del signo así construido adquiere, entonces, una nueva y particular autonomía y suficiencia. Es decir, la comunicación queda remitida desde la función fática y/o expresiva-conativa a la función poética propiamente dicha. El texto se relaciona consigo mismo y establece su significación (precisamente simbólica) por esta relación. La función simbólica específica que acabo de describir tiene como pares en tensión: escenario-mundo y hombre-actor. Con ello la experiencia de la vida -insisto, como totalidad- se inserta estéticamente en la representación y en la escena. El arte dramático no se restringe a imitador de la vida (en cuyo carácter se apoya la consideración simplemente metafórica del drama), sino que se alza como anticipado creador, en el nivel textual, de una nueva realidad. Tal ha sido la originalidad de No es cordero... en oposición a la tragedia. (Tal ocurrirá también con el conjunto de El Juglarón). Pero todo ello ya no es mensaje de la comunicación únicamente, sino la comunicación misma que, por tanto, alcanza una conciencia reflexiva, compartida por el personaje que se sabe tal y por el espectador que es extraño de su (posible) ingenua presencia dentro de la ilusión teatral.

El teatro, separado de la vida, se constituye en un sistema semiológico convencional y extraordinariamente complejo. Y en él hemos de considerar tanto el valor de "ficción" lúdica que posee el signo como la objetivación a que es sometido por el sentido del espectador, el cual se desentiende de él bajo el modo operativo para considerarlo, sobre

todo, contemplativa, desinteresadamente. El teatro comunica entonces tan sólo como una peculiar realización artística.

Pero cuando el teatro enraiza como interpretación dentro de la sociedad humana -o, al menos, dentro de la obra de un escritor particular, como León Felipe- rompe su estatismo y fijación y queda devuelto a la movilidad de la vida por esta asunción de sí desde sí mismo. No por una vulgarización o por inclusión de elementos extraños a su sistema, sino por un movimiento que aparece y subsiste sólo en el texto mismo. Y por el cual lo convencional de la significación es hecho significación mediada (teatro como teatralidad); lo que es connotativo y no presente en el teatro (la relación escena-vida, origen de la posible "metáfora teatral"), se eleva a denotativo y presente como origen del efectivo "símbolo teatral". Si la metáfora afecta a una relación, el símbolo recoge esta relación como totalidad simple.

Creo que puedo poner dos ejemplos para explicar y resumir esta exposición. En el cuadro 40 de No es cordero... aparece, al menos un par de ocasiones, la metáfora teatral en boca de algún personaje. Dice el Dufón:

¡Un loco cuidando a otro loco! Así ha de concluir
la comedia del mundo,
y será una bonita conclusión.¹⁸

Naturalmente, se refiere a una orden que ha recibido de su señora para que atienda y cuide al borracho Don Tobías. Pero luego, en la entrevista entre Viola (disfrazada) y Olivia, ésta rechaza un elogio rimado, que la primera quería recitar, con estas palabras

Si es poético, es falso,
podéis prescindir de él.
Los poetas, los juglares y los comediantes
lo dicen todo trabucado y al revés.¹⁹

Tanto los versos anteriores como los dos últimos de este parlamento son originales de León Felipe, añadidos por él. Es

también un ejemplo de metáfora teatral explícita el "Epílogo" que ya antes he citado y comentado.

El símbolo teatral aparece de un modo más desarrollado y complejo. Su fundamento -repito de nuevo- dentro de la representación está en un personaje (Viola), que representa un papel dentro de la función para ocultar el suyo, y en la función simbólica de ciertos textos. Sobre esto está la conciencia que los personajes tienen de vivir en un mundo "milagro", de fábula, y de ser realmente personajes de la fábula cuya realidad es literaria y cuya existencia está regida por las leyes del discurso literario-dramático. Pero en cuanto "saben" que existen regidos por leyes dentro de un universo, interpretan e interpelan toda existencia y todo universo.

La ley del destino es aquí la ley del cuento por la cual, de manera fatal y dogmática, ocurren ciertos acontecimientos, según se nos dice explícitamente. La convención literaria -por la cual la mujer enamorada se desposa con el varón el mismo día de conocerlo- se impone a los personajes como las circunstancias históricas a los hombres. El truco del bufón y el recurso del disfraz se ofrecen como la ruptura de la ley opresora, de la limitación humana que es su frustración y la raíz de su fracaso. El personaje omnisciente es trasunto de Dios o de la presencia misteriosa que dispone y sabe las leyes del cuento y de la vida. Esto es lo que llamábamos, con un término ya acuñado y válido para nuestro propósito, metateatro.

Podemos apurar aún algo más el significado de este concepto, tal como lo comprendemos a partir de las adaptaciones de León Felipe. Por un lado, cabe decir que en No es cordero... la representación de la vida como cuento y del mundo como escenario no conduce a la relativización última de los valores y a la desvaloración de lo absoluto, sino más bien al contrario. Se admite y acepta la ilusión de la vida pero dando al término todo el poder de múltiple significación que

posee en castellano. Esta ilusión que es la comedia y la vida, está últimamente fundada, pues existe una sustancia que soporta al hombre, tejida de cuento y de sueño. Por el contrario, la ilusión es deceptiva y condenatoria en la tragedia. Allí esa sustancia no existe y el hombre se precipita hacia el vacío sobre el que pretende sustentarse, en la nada que es. Macbeth es la imposibilidad del descanso (sueño) y de los sueños en esta caída. Contradictoria manifestación de su teatro vuelto sobre sí, pero escuetamente ceñida a lo que es la compleja experiencia del hombre en la obra literaria de León Felipe.

Hemos de añadir, como consecuencia de esta descripción, que el teatro de León Felipe manifiesta una visión irónica general. El autor es consciente de su obra como obra y el receptor lo es también. Pero lo decisivo es que en el mismo texto aparezca presente y dicha tal conciencia de obra literaria, implicando las condiciones del autor y del lector-espectador. Queda esto aquí enunciado nada más como punto final del tema. Pero será de nuevo mencionado y explicado más en detalle en relación con El Juglarón, en el capítulo III.

2.- Que no quemén a la dama

Descrita la obra anterior y habiéndole de dedicar también espacio holgado a La manzana, pasaremos por esta segunda adaptación con mayor brevedad. De sus circunstancias externas recordamos que fue estrenada, pero no publicada por disconformidad de Ch. Fry, posiblemente mal informado, con la versión de León Felipe. La fecha del estreno fue 1952 y, hasta ahora, no disponemos de un texto impreso²⁰.

La obra transcurre en un breve lapso: una tarde y la noche. En ese plazo, un soldado se presenta ante las autoridades de la ciudad pidiendo ser ahorcado, mientras el pueblo persigue a una joven mujer, acusándola de bruja. Ella se re-

siste a morir. La relación entre estos dos personajes (la fuerza de la muerte y de la vida, de la realidad y del amor) y de ellos con los restantes, organiza la acción, que tiene un segundo plano, referido a las relaciones de Alizon y Ricardo.

En el aspecto formal, esta adaptación presenta diferencias respecto de las otras estudiadas. Ante todo, ano tenemos que carece de la pieza introductoria ("Prólogo") y de la final ("Epílogo") y que no está dividida en escenas o cuadros, sino en tres actos que tienen un curso seguido. (Naturalmente, se pueden dividir según entradas y salidas de personajes, cambios de lugar, etc., pero el texto no presenta esa disposición). Tenemos una página, la "Nota" para los programas del estreno, cuyo contenido es, en cierto modo, equivalente al de esas piezas introductorias, ya que en ella el autor declara (sin hablar por boca de personaje alguno) su interpretación del texto, en la cual podemos rastrear los intereses o razones de la adaptación.

Estas son semejantes a las manifestadas en la obra anterior; tal afirmación la podemos hacer sólo desde la comprensión del texto mismo en su totalidad. Pero anticipamos un aspecto según la "Nota" mencionada. León Felipe ha visto algo shakesperiano en Fry; algo que él mismo reconoce como "reencarnación del genio" y, más concretamente, del espíritu poético (Véase el "Prólogo" de No es cordero...) Por eso define Que no quemén a la dama como "un bello poema dramático". Pero damos, entonces, con uno de los aspectos buscados y queridos por León Felipe: la síntesis -"fifty-fifty"- de lo dramático y lo poético.

Vamos a estudiar, a partir de aquí, la expresión del deseo, las relaciones entre los grupos de personajes y el universo del drama, para llegar a una explicación de éste en la línea de interpretación que nos hemos trazado en este capítulo.

Que no quemén a la dama se asemeja a No es cordero.. en el triunfo final de las fuerzas positivas. Como en la poesía, esta relación se expresa con la noción de "milagro" y la decisión de los personajes, su empeño, arranca del deseo. La comedia, pues esto es, tiene, así, una orientación que, convencionalmente, culmina en el logro o consecución del amor (Tomás-Jennet, Ricardo-Alizon). Debemos reconocer que la comedia es otro modo de expresión del deseo, dando a este término el sentido específico que recibió en la Primera Parte; deseo que es el propio de los personajes y que concluye en una anagnórisis (No es cordero...) o en una aceptación de las condiciones de la existencia (Que no quemén a la dama). En El Juglarón este mismo aspecto lo veremos como "fuerza temática" que orienta el movimiento (incluso físico) del personaje. Dice aquí Ricardo:

La noche que empezara tan oscura como una olla que
comienza
a borbollar en el fogón... ahora, encendida, canta.
Quisiera
que algo milagroso sucediera... y rezo... para que
algo suceda.²¹

Esta posibilidad surge, precisamente, de la determinación propia de un universo dramático que tiene como cualidad su enclaustramiento. Esto le confiere, como en la poesía y las tragedias anteriores, su carácter contradictorio, oscuro y caótico, representado una vez más por el desorden de las acciones humanas. No es extraño que los propios personajes definan su universo como contradictorio y cabalístico, compacto y tenebroso. Dice Tomás

Os hemos dado un mundo contradictorio como la hembra,
cabalístico como el macho, e inconsciente como el hermafrodita,
que se juega contra el infierno el cielo,
contra el cielo el infierno,
dando vueltas en el salón del firmamento.²²

[...]

Un mundo incapaz de morir... un mundo viejo
sentado día y noche, desde el origen de los siglos...

empollando huevos y huevos
desesperadamente esperando que salga de uno de ellos
la razón de todas las cosas... la explicación del
universo...²³

Los hombres aparecen, pues, como partes de ese universo. De ahí la visión de su degradación e impotencia²⁴. Dramáticamente un personaje reúne en sí la cualidad de lo negativo, oscuro y mortal, con la lucidez. Es Tomás Mendip. Por ello su deseo y su pasión es la muerte y desde el comienzo aparece determinado a morir. Es quien describe esa realidad del mundo de modo semejante a como se hacía en la poesía. Por ello traspasa su condición individual y se considera representante del género, del héroe colectivo:

Desde el comienzo de los siglos... he estado recostado como un insaciable bebedor...
en el Bar de la Tierra y en el Cielo... entre el garrafón

de ajeno -verduzco y amargo- de la luna
y el barril de brandy del sol.

Ya he cantado y cantado hasta aburrirme esta pobre
canción:

"Oh, alegres y felices compañeros
bebamos para alegrar el corazón"...
ahora estoy borracho hasta la náusea... y ¡vive Dios!
que necesito dormir la mona, en la tumba, en el polvo...
dormirla definitivamente ya
hasta el día siguiente por la tarde del Juicio Final...²⁵

Y, como tercer rasgo determinante de Tomás, héroe característico, el ser víctima de una condena, no por acción personal alguna, sino por su condición de criatura "humana". De ese modo, el deseo de muerte es sólo la consecuencia y consumación de su sentido de la existencia:

Tomás.- Ricardo, dile a esta mujer
que yo soy vicio y crimen nada más...
culpable...

Jennet.- Culpable... ¿de qué?

Tomás.- ¡De Humanidad!

He perpetrado el gran crimen del Hombre. Mi padre
y mi madre fueron cómplices de esta fatalidad.²⁵

A la lucidez, decisión por la condena y carácter colectivo, se unen en Tomás otros aspectos: es el personaje que sueña²⁷ y parece fatalmente atraído, "magnetizado" por el misterio y por la muerte. Ahí surge el primer plano del conflicto dramático, por la oposición de Jennet, que incorpora fuerzas contrarias: la vida, el amor, la belleza que atrae. El conflicto que surge entre los dos personajes centrales del drama se puede comprender como una lucha de deseos y, según se define en la obra misma, es la tensión entre la Condenación y la Esperanza. Así se afirman desde el acto I:

Jennet.- ¡No quiero que me quemen!...

Tomás.-

¡Yo quiero que me ahóqueni!

Tyson.- ¡Quedáis presos los dos!

Tomás.- ¿Dentro de la caja de Pandora con todos sus pecados
y sus males
y el gatito infernal de la esperanza?... ¡Oh, no, no,
no!
Ya he esperado bastante. Los mejores días de mi vida
se los di a la Esperanza... pero ahora mi amor
es esa dama de cabellos flamígeros que se llama: la
Condenación.

Jennet.- Yo creo en la Esperanza y pido compasión...

Tomás.- Vayan al diablo la Compasión y la Esperanza... Sólo
hay Condenación.²⁸

De acuerdo con este carácter, Jennet es quien expresa en escena la pregunta por el sentido que Tomás ha respondido (negativamente) con su gesto de aceptar la condena y desear la destrucción:

No preocupan mis anhelos
y esta preocupación está ligada
a la marcha misteriosa del tiempo.
Si no es así...
¿para qué el dolor de las entrañas de mi madre
cuando nací?
y ¿para qué mi aliento
y las articulaciones maravillosas de mis huesos
y la red sensitiva de mis nervios?
¿Para qué la aguda inquisición de mi cerebro?
Y ¿para qué mi alma?... ¿para rellenar

el oscuro pantano del espacio? Siento
que hay algo profundo, como el amor...
y lo profundo quiero.²⁹

El conflicto entre Tomás y Jennet, conflicto interno, esencial de la obra, tiene al fin una solución de equilibrio. No queda eliminada ninguna de las dos posibilidades, pero se interpenetran y componen (por la unión de ambos). El par condenación-amor permite que nazca como sentimiento común y síntesis la esperanza, con la que el drama queda abierto y como en suspenso. No se ha cerrado con la felicidad:

Tomás.- A pesar de todo... esa palabra, "amor", no... no
me reconcilia
con el mundo sombrío...
Por el amor de cinco pies y seis pulgadas de luz
indecisa...
por el amor de una mujer--- que apenas me llega
a la barbilla
¡No, no me reconcilia con la vida!³⁰

Cuando el personaje acepta el ofrecimiento de Jennet, advierte la oposición irreconciliable e inmutable:

Tomás.- ¿Ves esos tejados y esas torres?
Ahí duerme la codicia...
la pomposidad ... y la lujuria,
la vulgaridad, la estafa, el sufrimiento y la injusticia...
¿y me propones cincuenta años
de toda esta inmundicia?

Jennet.- Te propongo cincuenta años de mí...
de mi corazón y de mi vida...
cincuenta años... ¿es mucho?

Tomás.- Jennet -el mundo no ha cambiado... tú no le has cambiado,
tu amor radiante y tu belleza- no podrán cambiarlo.
Tu amor - y mi amor tampoco han de cambiarlo. Acaso
pueda ponerte ante mis ojos y, con tu luz, provisionalmente taparlo.
Pero el mundo está ahí, detrás de ti y me sigue,
como siempre, repugnando.³¹

El resultado, de nuevo, deja el sentido pendiente de la determinación de la esperanza:

Cuando el paisaje termina en la semilla
el viento piensa obsesionado en el mañana.³²

Versos que hacen referencia a otro momento exterior de la obra, donde la semilla es puesta como cifra del enigma, igual que en la poesía:

Tomás.- Nada podemos ver en la semilla del abeto.
Pero en ella está el árbol. Y en este mismo enigma
duerme también nuestro consuelo.

[...]

¿Puedo ofreceros este grano invisible que tengo en
tre los dedos?
Lo he sacado ahora mismo de esta flor.
Tomadlo, señora Jourdemayne... ahí os entrego
toda una raza de jardines. Centurias de capullos y
de pétalos
descansando en la palma de esa mano.
Este es el enigma... el enigma insondable de los
cielos.

[...]

Y vos también sois un enigma en este instante...
un terrible misterio.³³

Esta perspectiva temática del conflicto y de su solución puede ser completada con otro acercamiento más formal y aún ampliada a su relación con otros factores del mundo dramático. En efecto, el final de la obra señala una inversión de las fuerzas en conflicto y de las tensiones, de la manera que es característica en León Felipe, que hemos visto en las tragedias y volverá en El Juglarón. En este caso la inversión es "salvadora" de los personajes.

El comienzo o situación inicial del conflicto interno del drama podría ser presentado así:

Jennet:	vida amenazada.	Pasión
Tomás:	vida desesperada:	destrucción. Acción.

El primer término indica el contenido de su situación; el segundo, si tiene la iniciativa de sus actos o sufre la imposición ajena. La situación final aparece como un triunfo de

Jennet, del amor que cautiva a Tomás. Lo que se invierte es, por un lado, el contenido mismo de la situación y, por otro, el correspondiente par de pasión/acción. La vida y el amor de Jennet triunfan en su pasividad aceptada... y se convierten en acción, solicitud de Tomás. Este, al ser cogido, cae en la pasividad del ser amado y acepta la vida que rechazaba.

Tomás: vida aceptada. Pasión.
Jennet: vida triunfante. Acción.

En este final no hay anagnórisis ni desvelamiento de un enigma, como en No es cordero... sino el equilibrio -por inversión o intercambio- entre las dos fuerzas determinantes de este conflicto. Aquí se llega sin la intervención o presencia de personaje alguno representante del destino. Tampoco hay propiamente ironía, en el sentido trágico que consideramos ni en otros que estudiaremos en El Juglarón. Solamente la ironía muy general que resulta de todo proceso donde el resultado final invierte la situación inicial.

En términos más generales, este final es indudablemente positivo por la carga redundante de signos dramáticos que llevan el mismo significado y evocan valores positivos del universo literario de León Felipe. Hemos recordado la mención de la semilla. Pero, más en general, el sistema que aquí aparece hace relación a los conocidos términos

cerrado	abierto
oscuridad	luz

El mundo cerrado descrito por Tomás y el espacio interior, limitado, prisión de los personajes, se relacionan en el sistema de la obra. De igual modo la oscuridad de la noche y la del mundo en la conciencia. Ambos aspectos son precisamente los que se rompen en la conclusión de la pieza. Los personajes se disponen a salir, miran hacia el exterior, mencionan el mañana y marchan "hacia esa casa imaginaria".

En tal momento comienza a amanecer. Y la luz es recibida como una señal que explicita la correlación implícita de elementos. He aquí el último diálogo del drama:

Jennet.- Tendré que darme prisa.
El gallo canta.

Tomás.- Con su agudo piquete va derribando sombras...
la noche se desploma... nace el alba...

Jennet.- Pero yo...

Tomás.- Inevitable... como el pecado original.

Jennet.- El mundo comienza otra vez desde la nada...
Saludémonos ante la luz... de esta primera aurora...
Buenos días, amado...

Buenos días, amada...

Tomás.- Y que Dios tenga piedad de nuestras almas.³⁴

Hasta aquí, sin embargo, sólo hemos relatado una parte, la fundamental del conflicto. Pero hay otra dirección, la centrífuga o externa, que relaciona el par Tomás-Jennet con el resto de los personajes: el alcalde, el juez y el cura, Margarita, mujer del alcalde y sus dos hijos; Alizon y Ricardo, la pareja atípica, expresión del amor simple. En este otro grupo resuenan algunos rasgos habituales de las caracterizaciones de León Felipe: el grupo del poder, con su injusticia, particularismo y degradación interesada; los dos hermanos, que aluden continuamente a la historia de Abel y Caín; el carácter hospiciano de Ricardo (el héroe de origen desconocido y condición humilde). Este grupo tiene una función de oposición a cada uno de los protagonistas: es la amenaza para Jennet y la resistencia para Tomás, antes de que ellos mismo reproduzcan este sistema de fuerzas y Jennet sea la "amenaza" para Tomás (por su amor) y éste la "resistencia" a Jennet (por su conciencia). En una palabra, el grupo más amplio de personajes es el portador de un conflicto externo en cuyo seno se produce y germina el interno.

Un aspecto común cabe destacar en las tres obras que comentamos dentro del presente capítulo: su relación con el tiempo. Aunque todas muestran un uso normal de la diacronía y de la sucesión de los acontecimientos, e, incluso, las re-

ferencias al tiempo transcurrido son, a veces, necesarias, en las tres obras se intenta expresar la supresión del tiempo. Hay diferencias en cada una de las adaptaciones. Creemos que las dos ya comentadas son semejantes y sólo La manzana se distancia de ellas, por incluir el mismo sistema de repetición cíclica en la organización de la pieza.

El autor adelanta su interpretación en la "Nota". En primer lugar dice "no hay tiempo", dando con ello una de las claves: que todo es igual y se repite. Y, por tanto, es trágico o grotesco. "Las guerras, por ejemplo, no tienen fechas, y desde Caín hasta Corea la lucha y la muerte siguen siendo las mismas. Y un día el hombre se cansa de este juego inacabable... del interminable y aburrido cuento de 'la buena pipa'. Entonces es cuando dice: Quiero que me ahorquen". En este mismo sentido se repite en La manzana la expresión "no hay tiempo". La sucesión y el cambio es la identidad de lo mismo.

El cuento o fábula dramática despliega sobre la escena las posibilidades de transformación del sujeto y del mundo en forma de juego, milagro, amor. Su contenido es el mito auroral en alguno de sus aspectos. Así lo vimos en No es cordero... Este hecho reclama, desde el comienzo, la evasión de la trampa mortal del "tiempo redondo". La transformación, el "nacimiento de la luz" sólo ocurren a partir de la anulación de esa condición temporal y como acceso definitivo del sujeto a la intemporalidad de su plenitud (desde ese no-tiempo de su condena repetida). Esto dramáticamente, se expresa mezclando los tiempos, jugando con los anacronismos.

La obra, a pesar de su indumentaria y de sus ojivas medievales, queda fuera de toda cronología. Claro que hay que justificar que la historia ocurre en unos días en que aún se encendían grandes hogueras purificadoras para quemar a las brujas, pero hoy también se lincha a los negros, se quema a los judíos, y se persigue, se aprisiona y se incinera el pensamiento...

Digamos que todo pasa en un tiempo imaginario y caprichoso para que nadie se asuste de los anacronismos y de las coincidencias.³⁵

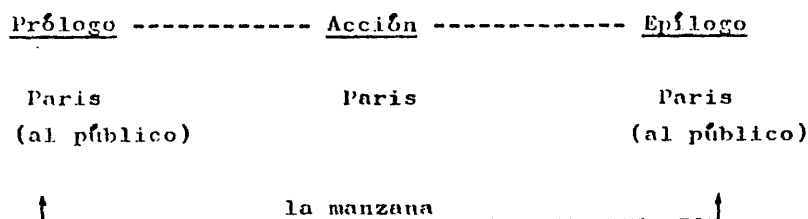
Las tragedias están dominadas por la fuerza de la situación y determinadas por la locura cósmica y humana. Las comedias, por la fuerza de la superación de esas condiciones y por la ley del amor ofrecido y querido. Ambos grupos de obras son afines con la poesía y reproducen los mismos sistemas que en ella hemos ya expuesto, acentuando los aspectos desacordes o armoniosos de la realidad por el uso de los sistemas visuales y auditivos de la representación. De igual manera podemos advertir que implican otros dos elementos a los que de paso nos hemos referido: la caída y el ascenso. La tragedia es la representación del hundimiento, con un componente irónico: cuanto más alto asciende el personaje en su poder y honor, tanto más se hunde en la miseria y la locura...; en la fábula, la acción se orienta hacia la salida de una situación planteada inicialmente como equívoca o ambigua o errónea. El descubrimiento de la verdad, la aceptación del amor "... lo más corriente del mundo... siempre es un milagro"³⁶ y conlleva un poder de elevación, la emergencia de una situación final clara y despojada de todas las ambigüedades y errores.

3.- La manzana

La Manzana, finalmente, puede ser también estudiada en este lugar. Culmina con ella, desde una perspectiva lógica, no cronológica, el proceso de estas tres adaptaciones, atendiendo a la fecha de redacción más moderna. Pues este texto lo tenemos, hoy, en dos distintas versiones que corresponden a un solo momento creador y a los años 1951 y 1954. La diferencia aparece desde los subtítulos que hacen referencia a dos sistemas formalmente distintos: el guión cinematográfico y la obra dramática. Esta última, contenida

en las Obras Completas, será el objeto de nuestra exposición³⁷. De la primera versión, y del entusiasmo con que León Felipe la acabó de escribir, nos habla la anécdota que narra Otaola en La librería de Arana³⁸, aspecto anecdótico que conviene dejar reseñado. Nosotros nos referiremos a la estructura general de la pieza, para pasar a los aspectos de la adaptación y explicar la relación entre el sistema dramático y el simbólico, punto central del comentario.

Una vez más nos encontramos con la habitual estructura cerrada del texto y su división en escenas o cuadros. La obra tiene cuatro partes que, en líneas generales, pueden resumirse así: preparativos, boda y conflicto, desgracia, coda temática. Tomando como centro o núcleo temático el indicado con el título, León Felipe llama a estas partes: "La manzana del amor", "La manzana perdida", "El mundo o la manzana sordida y apócrifa" y "La manzana recobrada". En total son quince cuadros, repartidos de forma irregular (5-4-3-3), flanqueados por dos pequeños discursos que enuncia Paris, el "Prólogo" y el "Epílogo". Aceptando el papel central de la manzana, podemos explicar la disposición general con este gráfico (según lo que hicimos en las obras ya estudiadas):



Los dos monólogos que abren y cierran la obra son perfectamente correspondientes (incluso textualmente); su tema es el significado de la manzana como símbolo de la obra y están dichos por Paris. Dentro de la secuencia de la obra, el papel fundamental, de motor, corresponde también a Paris, personaje unido necesariamente a la manzana. El está también, de alguna manera, en el lado interno de la trama, puesto que conoce la situación, actúa sobre los otros personajes de modo privilegiado y, finalmente, es una creación de esos personajes que tiene una realidad superior a los mismos. Nos inclinamos, pues, a conceder a Paris un estatuto de personaje semejante al de Carranzano y el bufón de las tragedias. Sin embargo, dos aspectos lo distinguen. El primero, que Paris no es una conciencia al margen de la acción, sino el determinante de ésta, implicado en ella, como dijimos. El segundo, que le falta el rasgo de "sabiduría" interpretadora, efecto de la edad, el conocimiento y la distancia respecto de la acción, que reside aquí, más bien, en el personaje de D. Práxedes, sabio arqueólogo e historiador.

En sustancia, la trama de la acción puede resumirse como la boda desgraciada de Abilio y Elena que, por la locura celosa del primero, concluye en la muerte de ambos. Pero lo que nos interesa para nuestro análisis es, más bien, el desarrollo. Y éste puede ser recogido en la siguiente disposición, donde atendemos a la función de los diversos espacios y al orden temporal de la secuencia, reconstruyéndolo por las acotaciones internas del texto.

También esta obra es una adaptación. León Felipe, como en las anteriores, menciona las fuentes de su texto: La sombra, relato de Galdós y una obra inédita de Juan Larrea, Luz iluminada. Respecto de ésta, el mismo Larrea confirmó la noticia, lo que es consecuente con el resto de la relación de influencia mutua de ambos poetas³⁹. De la novela de Galdós dice León Felipe que usó dos episodios⁴⁰. En sentido estricto, así es. Se refiere a la relación de Paris y Elena, con la persecución subsiguiente por parte de Abilio y a la(s) entrevista(s) de los dos personajes masculinos. Pero, indudablemente, La sombra ofreció algo más: exactamente una trama ya configurada que, reducida en sus elementos, expurgada de ciertas interpretaciones, permitía una ulterior elaboración literaria en busca de otra significación. Pero la idea principal, el cruce de la realidad y la fantasía en el triángulo Elena-Abilio (Anselmo)-Paris está en Galdós.

Hemos abordado una explicación bastante detenida de las semejanzas entre La sombra y La manzana que puede verse en el Apéndice II, de modo semejante a como hicimos con las adaptaciones shakesperianas. Ese cuadro da cuenta suficiente de los elementos mantenidos, suprimidos o alterados. Lo que nos interesa es, a partir de esa comparación, responder a la pregunta por el sentido de la obra de León Felipe. Y esto lo haremos atendiendo a las preguntas acerca de cuál es su novedad y sobre qué se apoya.

En el relato de Galdós, un narrador [1] cuenta para nosotros (tiempo del discurso) un suceso que él -a su vez- escuchó en otro momento anterior (tiempo de la narración) de boca del mismo protagonista de los hechos [2], suceso previamente ocurrido (tiempo de la historia). El narrador [1] usa de la composición de los dos tiempos, mezclando los acontecimientos de la narración y de la historia en el discurso y, por la presunta locura del narrador [2], el orden del discurso se mueve, adelante y atrás, por la línea de la

historia. La primera impresión es, además, la de encontrarnos ante una novela de misterio (carácter del personaje, secreto de la historia, ambiente...) que utiliza los resortes de la literatura fantástica⁴¹. Pero, a medida que el relato avanza, aparecen ciertas explicaciones que recaen sobre el aspecto o motivo "racional" hasta culminar en una abierta racionalización de los hechos, explicaciones verosímiles y resumen ordenado de la historia, por parte del narrador [1]:

El orden lógico del cuento -dijo- es el siguiente: usted conoció que ese joven [Alejandro] galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló: la idea fija le fue dominando, y por último, se volvió loco⁴², porque otro nombre no merece tan horrendo delirio.

Desde luego, León Felipe cambia el sistema, omitiendo el juego de los narradores y los tiempos de la narración. El juego dramático es presente y presencia. Suprime también toda alusión a una explicación racional o verosímil de los acontecimientos. La explicación de una neurosis obsesiva es más racional, para explicar la presencia de la figura de un cuadro en la realidad, que aceptar la posibilidad simple del hecho. Esto hace referencia al mundo exterior al relato de un modo determinado, manteniendo el respeto a lo cultural y socialmente establecido. León Felipe deja a su cuento sin este tipo de soporte, pero, entonces, lo transforma en la línea de lo fantástico y, sobre todo, le da otro carácter de verosimilitud cultural: las figuras no corresponden a caracteres humanos, sino a símbolos, es decir, a representaciones sensibles de conceptos, deseos e ilusiones⁴³.

Frente a la citada explicación de Galdós, ésta de La manzana:

Estabais embebidos,
mirándome en el cuadro.
Se había el arqueólogo dormido...
Roncaba la Historia, acuérdate.
Cuando la Historia duerme, se despiertan los
mitos.
Tu mujer dijo, mirándome encendida: ¡Oh,
Paris divino!
Y tú aullaste iracundo: ¡Ah, troyano maldito!
Entonces prendió el conjuro y yo os seguí.⁴⁴

Aquí se parte, pues, de la aceptación de la realidad fantástica y mítica de Paris, que es capaz de salir de su cuadro... y está apoyada no en el trasunto de otro personaje "real" que la mente del protagonista desvirtúa y altera, sino en la fuente imaginativa de ambos protagonistas, en la unión de temor y desco. Esta diferencia es importante, incluso para la funcionalidad del drama (suicidio de Abilio) y se mantiene siempre.

El cambio se acentúa en los personajes nuevos introducidos y se confirma en los galdosianos suprimidos, de los cuales es Alejandro el más importante⁴⁵. D. Sandalio y D. Práxedes, Dorintila y Estefanía son originales de León Felipe. Se presentan en esta acotación:

D. PRAXEDES SANTIBAÑEZ.- Sabio historiador. La Historia misma. Hombre de 70 años.

D. SANDALIO.- La Poesía, escondida en todos los rincones del palacio de los Santibañez y en la urdimbre secreta de la fábula. Es un viejo centenario mayor que D. Práxedes. La Poesía ha sido siempre más vieja que la Historia.../ (Parte del coro).

DORINTILIA.- Azafata y pajecillo griego de Elena. En su cuerpo ambiguo, sin sexo todavía, se esconde un extraviado y picaresco geniecillo mitológico./ (Parte del coro también).

Los porcentajes mantenidos cambian su nombre, conservan ciertos rasgos físicos y psicológicos pero se definen según sus relaciones con el mundo del mito, de la fábula o de la poesía:

ABILIO SANTIBAÑEZ Y ELENA.- Réplica o símbolos satélites. Personajes humanos y enfermizos.

EL CONDE Y LA CONDESA...- Padres de Elena. Personajes humanos y grotescos.⁴⁶

Pero de nuevo es Paris la figura más digna de atención. Los rasgos que le da la acotación no pasan de convencionales (y remiten, en último caso, al aspecto "desenfado" de la figura diseñada por Galdós): "Tiene la belleza inmarcesible de un adolescente sin memoria, pero su edad es, justamente, la del género humano".⁴⁷ Dentro de la obra su

valor reside en ser "símbolo planetario. Realidad poética y eterna ya fuera de la Historia y más allá del mito". Tenemos, pues que este ser de "pura ficción" posee, en la obra de León Felipe, el mismo grado de realidad que los otros personajes. Pero, además, proviene de un universo mítico, literario, ya configurado (intertextualidad), presente en la obra por el cuadro donde se representa un episodio. El paso de un universo (el mítico, clásico y pictórico) al otro (de la fábula y el drama) se da, fundamentalmente, por el "conjuro" de los dos personajes principales. Por uno y otro camino París viene a ser, en La manzana, una creación (metahistórica) de la historia, en su doble vertiente de fijación en el pasado cultural (pervivencia) y de invención en el presente (de los personajes). París es una creación colectiva (no sólo un recuerdo colectivo) y más poderosa que sus creadores⁴⁸; encarna una fuerza general (la del amor) de la que los humanos son servidores, comparsas ("símbolos satélites"). En otros términos, es la representación ficcional del destino histórico de los personajes (de la humanidad), cuyo símbolo-objeto es la manzana. Si éste, por su uso y presencia general en el arte y en la mitología, representa la determinación universal del género humano, según cree León Felipe, París, el portador de la manzana, será su agente y el determinador (papel que cumple en la obra).

Lo que llevamos dicho hasta aquí atrae el recuerdo del mito tratado en las primeras páginas del libro III de Ganarás la luz; estudiamos este asunto en el cap. III de la primera parte. Los mitos, para el poeta, tienen vigencia actual; y el dramaturgo levanta el universo donde esa vigencia se cumpla, de modo que el mito aparezca como determinante de la existencia. (Nos referimos, ahora, a este mito de París, la manzana y Helena, no al "mito" propio de León Felipe). Quedamos, de nuevo, remitidos a dos conceptos habituales y mencionados: la relación fábula o cuento dramático con la existencia o historia humana y la relación del sueño

y la historia⁴⁹.

Otro aspecto de la adaptación que debemos mencionar es la inclusión de escenas totalmente originales, por parte del autor, tanto al comienzo como al fin de la obra.

Los cinco primeros cuadros establecen los prolegómenos del enlace Abilio-Elena. El regalo, la prueba del vestido, la visita al palacio, son los momentos escogidos. Pero a este recorrido le acompaña el desciframiento del sentido simbólico que poseen los hechos y los personajes. En el cuadro I, el regalo para la novia es el mismo collar de Helena, encontrado en las ruinas de Troya, especificándose la correspondencia de los personajes actuales con los mitológicos. Se establece también el sistema de interpretación de los hechos futuros por la comprensión de la boda en términos de contrato comercial. En el cuadro II, la presentación del resto de los personajes culmina en la definición de Elena como símbolo del amor pagano. El III, por el contrario, ofrece los rasgos de Abilio: austeridad, desequilibrio, espíritu ascético cristiano; y el símbolo de Sandalio. Después del intermedio del cuadro IV, culmina este acercamiento en la "Gran Galería de los Símbolos", con el encuentro de la serie de los cuadros que tienen como centro la manzana y el descubrimiento del cuadro de Paris y Helena en Cranae. Interpretación primera de la "metamorfosis" de la manzana en diversos mitos y autores y fijación de los elementos del conflicto que va a seguir (prolongando la contraposición de pagano/cristiano varias veces mencionada ya).

La última parte prescinde de la anécdota de Abilio y Elena. Es Paris el único personaje activo. Su acción se encamina a recuperar la manzana, perdida en su unión con Elena, para volver a su mundo pictórico. Acude a las otras pinturas y, al fin, se queda con la "manzana simbólica", como se llama en la obra, capaz de identificarse con todas las manzanas y con su significante genérico, pagano y cristiano: "Es la manzana del amor,/ de la belleza y de la muerte..."⁵⁰

Esta es la verdadera,
la sustantiva y esencial...
la manzana simbólica
que en su pulpa lleva contenidas las demás.

[...]

Esta es la manzana simbólica del amor...
del amor divino, del amor genésico y del
amor carnal.

Y también la sacrosanta
manzana de la libertad.⁵¹

Los espacios, como se advierte en el esquema, tienen una función distributiva que subraya los distintos momentos de la acción. La multitud de lugares de la novela galdosiana (donde hay, incluso, un paseo por el Prado y la Castellana) queda aquí reducida a tres fundamentales, dentro del palacio: el corredor de los cuadros, la alcoba nupcial y el cuarto de Abilio en la torre. Otros espacios aparecen solamente al comienzo. Como puede observarse fácilmente, la alcoba es el lugar de Elena, del amor y de la muerte. Los otros corresponden a Paris -el corredor- y a Abilio -"el palomar"- . Nos parece importante que la locura de Abilio se presente en un lugar alto (relación espacial y temática), abierta hacia las estrellas. En este lugar ocurren todas las entrevistas de Abilio y Paris, correspondiendo a las de Paris y Elena en la alcoba, y de forma alternativa con ellas, ocupando el centro del drama. (Remitimos al capítulo siguiente para un análisis más detenido de la función e importancia de los espacios en el teatro de León Felipe).

Un primer aspecto puede elevarse ya a conclusión provisional en este momento: en La manzana (versión de 1954) ocurre la conjunción explícita y deliberada de estructura dramática y sistema simbólico, de manera que la obra, como conjunto, se convierte en la exposición del valor simbólico (significado segundo) del cuento dramático, aspecto que ya las otras obras mostraban. En este punto,

todavía las piezas inicial y final nos orientan más decididamente. Con ellas comprobamos que la obra se explica a sí misma, al comienzo como prospectiva del tema, a lo largo de la fábula con los continuos comentarios, al fin con el resumen de su sentido. Así el texto, como otras veces, se cierra sobre sí mismo. Recordemos algunos pasajes.

¡Aquí está! ... ¡Aquí está! - ¡Miradla!
 Aquí está la pelota... ¡Aquí está la manzana!
 La heroína de la más vieja comedia del mundo...
 He aquí la verdadera protagonista de este cuento...
 de este cuento antiquísimo de hombres y mujeres,
 que todavía se debate sobre la curva cancha del
 planeta.

[...]

¡Aquí está!... Como una pelota
 botando por todos los escondrijos de esta fábula,
 de esta fábula vieja como el mundo,
 y que como el cuento de la buena pipa
 os lo vamos a contar otra vez.⁵²

Y al final, de forma paralela:

¡Aquí está! ... ¡partidla!... Hay una estrella fija---
 en el centro cordial de su redondo cuerpo blando...
¡La eternidad de la semilla!

[...]

En su agri dulce pulpa todos los hombres vamos
 por la historia y por el espacio infinito
 navegando...
 ¡Oh poma popular y planetaria!
 alrededor del amor y de la luz giramos y giramos...⁵³

Como en los otros cuentos, la que hemos denominado "estructura cerrada" del texto aparece en oposición al mensaje -latente, y a menudo, explícito- de la obra que es, precisamente, la representación del universo abierto, por el segundo nivel, simbólico y expreso. A este término le damos los dos significados que, con frecuencia, se superponen anfibológicamente en León Felipe. Abierto, como opuesto a cerrado, se refiere al mundo del milagro, de la transformación, de lo que es, para él, propiamente poético. (No es cordero... y Que no quemén a la dama son ejemplos eminentes).

Pero abierto también alude a lo inacabado, indefinido, no concluso, cuyo sentido es aún inabarcable... a una composición de enigma y misterio de la cual adolece el ser humano. De nuevo, la novedad mayor de La manzana -en este aspecto- no es haber desvelado este hecho, sino haberlo convertido en el tema, en el eje de la representación, absorbiendo en ella el desarrollo de la anécdota.

Por ello, este texto refiere la teoría de la simbolización del autor de forma dramática y equivale a un fundamento del quehacer dramático de León Felipe, a una reflexión propia sobre lo peculiar y lo común de sus adaptaciones⁵⁴.

Los símbolos concretos, como extraídos de otro autor, ofrecen ciertas particularidades. Paris no es citado en ninguna otra parte importante de su obra, como tampoco Elena. Por contra, la manzana, sí. Recuérdese los poemas XIV y XXIII del libro II de Versos y oraciones de caminante y los versos finales de Drop a Star, donde parece rastrearse una aproximación de los tres elementos -estrella, cabeza, manzana- que aquí se manejan (y constituyen un aspecto del simbolismo de León Felipe)

Entonces
podrás mandar cortar mi cabeza, Señor.
Tendrás, al fin, una cosecha espléndida
de manzanas sin gusano,
oro encendido
para nuevas constelaciones...
Entonces, entonces
podrás hacer que nazcan las estrellas
bajo el signo de los hombres,
Señor...

Pero lo característico e importante para nosotros, aquí, es la configuración de la obra en una serie de dualidades y oposiciones que aparecen en el nivel textual, son funcionales en el conflicto dramático y llegan hasta el sustrato del sistema simbólico. Ya hemos mencionado la de Abilio/Elena como cerebro-locura y corazón-pasión. Pero ellos dos son modelos de dos formas opuestas de comprender el mundo,

de dos culturas, irreconciliables y enfrentadas en sus series de valores: la pagana y la cristiana. Parece que las concepciones genésica (engendradora) y sensual del amor es tarían relacionadas con éstas. Pero quizás la escisión más llamativa es la de los contrincantes que se disputan la be lleza (Elena): Paris (el amor, el raptor, la juventud...) y Abilio (el dinero, el poder, la vejez, sin que aparezca que él es viejo); los que compran la mujer y los que la rap tan. Así, la "fábula o juego" acaba convirtiéndose en una representación más de la relación entre el amor y la muerte, par últimamente decisivo de la obra⁵⁶.

Dos observaciones merecen ser destacadas como resultado de esta enumeración. La primera enlaza La manzana con el universo poético que diseñamos anteriormente. En efecto, será fácil reconocer a estos dos contendientes como portadores de los esquemas de la lucha y de intercambio o compra-venta. Explícitamente se afirma, a modo de aviso, en el cuadro I y se reconoce, como hecho consumado, en el IX

Yo tengo los poderes del amor
y usted tiene los del dinero.
Y en amor, lo que usted compra... yo lo rapto.
Usted ha comprado a Elena.⁵⁷

Es evidente que aquí no mantienen la misma función que en la poesía. Abarcan, sí, como conjunto de dos extremos, la totalidad de actitudes ante lo valioso y definitivo; pero en la poesía se integran de manera compleja, mientras el drama exige, por contraste y oposición, el enfrentamiento. Abilio, por un lado, estaría cerca de los comerciantes y chamarileros fustigados en los versos; y, por otro, sería un personaje loco, uno más, lo que es un rasgo positivo en la caracterización de León Felipe (y se le considera un "héroe vencido").

La segunda observación vuelve sobre un aspecto también anotado anteriormente. La poesía, o el drama, la obra de arte, en general, es la síntesis, el campo común de los elementos en conflicto que se mantienen así. No se anulan,

pero en ella descubren toda la verdad de su enfrentamiento. Elena, Paris y Abilio son, en La manzana, la totalidad dramática de la Historia y lo que de común tienen está expresado en la tercera manzana, la metafísica y cezannea, "de los judíos y de los paganos", de todos⁵⁸.

De entre los símbolos mencionados en el texto, uno, especialmente, afecta al mismo concepto y a la realidad del drama que se representa, en cuanto forma literaria. Es el de la Historia, concebida y descrita como el Eterno Retorno. Se menciona continuamente y aparece de varios modos: desde el primer diálogo hasta el "Epílogo", contando con las alusiones de D. Práxedes en el cuadro V y la visión de Abilio durante la boda, con la relación entre premonición o aviso y cumplimiento: lo que se conoce como pasado anuncia lo que viene como futuro. Y, así, el teatro es igual a sí mismo.

Las siguientes citas pueden ilustrar nuestras afirmaciones.

Dice Abilio

Había motivos para ello...
no por el robo en sí
sino porque este robo se me ha hecho
ya muchas veces en la Historia.

Y D. Práxedes

Es una noria el universo,
donde la vida se repite alrededor de un dios
o de un astro principal e inmutable que es
el centro
o el eje de este mecanismo... Alguien ha dicho
ya:
"La vida es un retorno eterno"...

Abilio:

Mas lo que ha sucedido en mi tránsito...
tránsito fue y no sueño...
es un premonitorio aviso, un presentimiento
de algo que se va a repetir
otra vez en el tiempo.⁵⁹

Respecto de la identidad de la representación, cuando Abilio persigue la sombra que ha entrado en su alcoba, comenta:

Pero ¿quién es este hombre?... ¿De dónde sale de pronto?
 Y esa voz... esa voz familiar y lejana...
 ¿de dónde llega?... ¿De dónde llega esa voz
 que he oído no se cuándo, hace siglos, con
 esas mismas palabras?
 Y esta escena... ¿de dónde viene esta escena
 más vieja que el ditirambo y la máscara?⁶⁰

Ese retorno es, por lo tanto, una repetición; y la fábula o cuento es la representación de un modelo, una representación modélica, un rito cuyo poder o virtualidad es mostrar adecuadamente la anulación o supresión del tiempo y (posiblemente) la relación directa del espectador con el acontecimiento mítico fundador de la sociedad: la disputa universal del amor. Así, ocurre que la fuerza nefasta de que hace mención la poesía -el tiempo como círculo- es aquí también central. Pero el dramaturgo no lucha contra ella como el poeta (ni la transforma como en No es cordero...); la "representa" la muestra, haciéndola así estéticamente admisible. Pero con ello no desaparece su poder nefasto. Lo que el rito expresa es la muerte de la pasión y de la locura, por la fuerza del amor. Su contenido es aquí la tragedia, cuya fuerza determinadora es siempre el destino, tema tanto de la poesía como de las adaptaciones de Shakespeare, presente en forma de imposición simple o de inversión irónica.

Concurren a este efecto los momentos de la representación que ofrecen unos rasgos ritualizados: nos referimos, por ejemplo, a la prueba del vestido (cuadro II), a la ceremonia del corte de las flores (cuadro IV) y a la secuencia del despojamiento del vestido de la novia y las alusiones a la repetición del nacimiento de Venus. Y, sobre todo, a dos hechos decisivos que, sin embargo, ocurren fuera de la escena: la boda y el funeral que marcan los dos momentos culminantes y aparecen íntimamente vinculados por su proximidad ("todo ha ocurrido en menos de tres días") y porque la novia y el novio usan el mismo traje para ambos acontecimientos.

Otra idea complementaria con ésta es la del juego, que nos remite, de nuevo, a No es cordero... Pero aquí lo que más parece importar es el conjunto de reglas que permiten que se lleve a cabo el juego de la Historia. Así lo aclara el siguiente diálogo.

ELENA.- Y ¿qué es la Historia?

ABILIO.-

Un juego dramático que preside la muerte.

D. PRAXEDES.- Lo cambiamos por el juego infantil que preside la inocencia.⁶¹

De este modo, como hemos visto y como veremos, la Historia es el drama que se representa a sí mismo. Y el drama teatral la representación de la Historia. Esto se suele mostrar plásticamente en un sistema de "teatro dentro del teatro", pero en La manzana, León Felipe ha recurrido a otro modo: mezclado personajes anecdóticos con otros simbólicos y referir continuamente la anécdota a su sentido oculto o misterioso en el diálogo de los personajes. Con respecto a No es cordero... y su uso del "juego" como imagen del drama, notemos que la diferencia es el contenido trágico de La manzana, por la presencia de la muerte como destino.

Con todo lo dicho, por la conjunción deliberada de estructura dramática y sistema simbólico, donde juegan los símbolos como actantes, y se repiten los esquemas vigentes en la poesía, podemos sacar la última consecuencia de que León Felipe ofrece, en este drama, un ejemplo único del teatro de símbolos, en su acepción más literal. (Véase el cap. III, apdo. 1 de la Primera Parte). Otras obras introducen también símbolos habituales del autor y reproducen parte de su concepción -cosmovisión general- de la existencia humana; pero en La manzana esa realidad se hace patente, explícita, se define a sí misma como tal y se convierte en el verdadero tema del drama, que no es tanto una "representación simbólica", sino la representación de los mismos símbolos.

El análisis efectuado en estos dos capítulos sobre las adaptaciones teatrales de León Felipe nos permite llegar a ciertas conclusiones. El Juglarón confirmará, sin duda, la síntesis que aquí exponemos; pero su peculiaridad e importancia hacen que le dediquemos todo el capítulo siguiente, pues la implicación de aspectos requiere un comentario detenido. En este resumen, sin embargo, también lo aportamos como ejemplo, pues creemos que el cuadro que presentamos representa la estructura interna más universal y permanente del universo dramático de León Felipe. Y no será difícil reconocer en él los elementos antes descritos.

<u>Términos</u>	<u>Proceso</u>	<u>Alcance</u>
1. <u>Acción</u> vs. <u>Pasión</u>	<u>Inversión</u>	(Personajes-acción)
2. <u>Parecer</u> vs. <u>Ser</u>	<u>Transformación</u> (manifestación)	(Personajes)
3. <u>Ignorancia</u> vs. <u>Conocim.</u>	<u>Evolución</u>	(Personajes)
4. <u>Fuera</u> vs. <u>Dentro</u>	<u>Tensión</u>	(Acción)

(Sólo a modo de ejemplo recordamos a continuación algunos aspectos incluidos en estas cuatro oposiciones binarias).

Acción vs. Pasión. Puede comprenderse desde el análisis del personaje a partir de la relación entre libertad y destino. El personaje desea apropiarse una rígida decisión externa sobre su vida, determinarla u oponerse a ella. Pero la acción emprendida con este fin vuelve a caer sobre el héroe y éste sufre sus consecuencias. En Macheth y Otelo el proceso de inversión es paradigmático. También ocurre en No es cordero... aunque el final es dichoso; pero el amor puesto por los personajes -en vez de la destrucción- es el que vuelve sobre ellos a través de Carranzano. El proceso de inversión acción-pasión que afecta a los protagonistas dramáticos no ocurre sin una mediación escénica -la cual incorpora la representa-

ción de la ley-. En la tragedia es Yago o las brujas; en el cuento, Carranzano. De Que no quemén a la dama acabamos de hablar. (Para El Juglarón, ver la función de atribuidor o mandante).

Parecer vs. Ser. La pregunta de Olivia a Viola en el cuadro IV de No es cordero... podría dirigirse, en general, a todos estos personajes: "¿qué sois o qué fingís?" En El Juglarón la transformación del personaje es un progreso hacia su entidad-identidad todavía no reconocida al comienzo. En el cuento, la clave está en la tensión (que parece insoluble) entre el ser del personaje (carácter, sentimientos... palabra) y su apariencia. En la tragedia, el verdadero ser del héroe está sólo al final de su camino, en la aceptación e identificación con el destino; y en ese su ser verdadero, se realiza y desaparece.

(Se puede observar que es la acción la que conduce al héroe desde el parecer al ser; pero esto sólo se manifiesta claramente para él mismo y para el espectador cuando le ha sido dado y se identifica con él. Por lo tanto, el segundo par recoge el primero).

Ignorancia vs. Conocimiento. Este par engloba, a su vez, los dos anteriores. Si el parecer vs. ser recoge la dimensión interior, antropológica, del obrar, el saber integra también el proceso hacia el ser que nos ha aparecido como una evolución hacia la posesión consciente. El último peldaño del ser del personaje es ser-para-sí, sabiendo acerca de lo que le rodea y de sí mismo. Y esto le puede conducir a la felicidad (comedia) o a la muerte (tragedia). Pero en las obras aparece una instancia omnisciente conocida: Carranzano, Bufón, Brujas, Juglar... El personaje que ya sabe es pasivo, no cambia ni evoluciona y tiene un talante contemplativo. Es el contrapunto a la actividad de los demás. Su quietud es la identidad del saber que se sabe. Es la anticipación del fin y la presencia inmanente de la dimensión última trascendente.

Fuera vs. Dentro. Este par, el más formal, integra también los rasgos anteriores. El sistema teatral de León Felipe pretende captar, explícita y necesariamente, el todo como contradictoria dualidad de la existencia. La escena sólo se completa por su referencia al exterior (lo otro), mientras esto otro sólo existe porque se concreta y actúa en la escena: determinismo, presencia física, amenaza, etc. La escena violenta el exterior (desafío del personaje) y el exterior, la escena. (Recuérdese el ejemplo de Edipo, que avanza "hacia afuera" preguntando a los dioses y la apertura de la tierra que lo traga). Y, según su función, los personajes contempladores son un "fuera" -por más allá- de la trama que une a los demás. Pero todo ello adquiere matices muy importantes y diferenciados en cada obra. La tensión fuera-dentro es selectiva: no todos los rasgos aparecen por igual en las adaptaciones.

Así, en Macbeth "fuera" está representado en el plano gnoseológico (ignorancia) y en el plano temporal (el pasado que vuelve y presiona). Y ambos se concretan en una tensión impuesta al personaje hacia el futuro del que huye y en el que se precipita. Hay que añadir un plano espacial: la conjura exterior. En Otelo el exterior más señalado reside en el desconocimiento de los demás personajes y de su comportamiento. Especialmente respecto de Yago (en quien confía) y de Desdémona (de quien duda), equivocándose. Hay también un plano espacial, más lejano: Venecia, presente al comienzo y al fin de la tragedia (el "héroe" sale hacia el lugar de su aventura...). En No es cordero... las acciones de Viola y de Cesáreo son exteriores la una para la otra y para los mismos personajes que participan en ambas. Aquí reside la posibilidad de aparición de la sorpresa (cuando cada acción sea interior a la otra). En ambas casos, fuera/dentro quiere decir, según el esquema de ejes de la tragedia y la relación del héroe con las fuerzas generales, heterodeterminación o autodecisión. Lo mismo que en la adaptación de Ch. Fry.

En El Juglarón, el "exterior" es el lugar de la busca y la promesa. Mientras las adaptaciones de Shakespeare se estructuran según una presión del exterior sobre el interior (la iniciativa viene desde fuera). El Juglarón tiene un buen número de casos de salida, tendencia a trascenderse, que es el movimiento inverso; como marcha (Simplicio) o como vuelta (Pastelón) en los casos más significativos.

Así, la tensión dramática -problematicidad de la existencia- surge de un doble conflicto articulado y siempre temáticamente presente (no sólo connotado o puesto): el que enfrenta personaje contra personaje y el que enfrenta el mundo de ellos (presencia) contra fuerzas exteriores y decisivas (presencia/ausencia), como reacción a la entrada de tales fuerzas. El microuniverso teatral alcanza intencionalmente y por vía simbólica las dimensiones del universo humano y se alza dentro de él como su intérprete privilegiado, como un modo nuevo de poesía.

En el interior de esta tensión dramática, un aspecto resulta evidente y constante. El término fantasía es quizás el que lo enuncia del modo más adecuado, reuniendo lo que es la "fuerza poética" de la poesía (imaginación) y del teatro. Puede ser reconocida como cualidad del autor creador (Shakespeare, Ch. Fry) o de un personaje (Abilio), pero siempre es, como en ¡Oh, este viejo y roto violín! se decía, la fuerza que lo crea todo, la capacidad de negar el mal de la situación y transformar la escena del mundo en un lugar de gozo y alegría, de amor o de dolor conscientes y lúcidos. La fantasía, por tanto, es un poder y designa de otra manera la función poética de la obra literaria, tal como León Felipe la concibe. En este sentido, ahora, nada tiene que ver con "lo fantástico" como término técnico y caracterizador literario. Este tema lo rozamos en la discusión de La Manzana.

La fantasía se presenta como milagro en No es corde-ro... y, a la vez, y ambigüamente, como juego. En Que no quemén a la dama es la misma fuerza del amor que se proyecta

como esperanza hacia el futuro, semilla activa en el centro de la vida. Y en La manzana es el poder de conferir existencia a los símbolos, recibiendo la verdad; es el efecto (trágico) de la conjunción del amor y de la locura.

La fantasía, en estas obras, aparece en la proyección de mundos exigidos por el deseo y por la conciencia alucinada del poeta (pudiendo ser el poeta, a su vez, un personaje cuya mente desvaría, como Abilio; el problema trágico de La manzana viene a ser que los componentes, el deseo y la locura pertenecen a personajes distintos). El deseo es, en las tres adaptaciones, temáticamente concretado como amor; pero su sentido artístico traspasa la fórmula de la comedia. Si el "deseo" poético es, en términos dramáticos, la "fuerza temática", cuyo portador es el personaje o personajes centrales, la fantasía es la versión artística y poética del deseo, como lo es también el sueño, su complementario. Y, según lo que hemos dicho hasta el momento, su poder resulta visible en la relación de los espacios fuera/dentro. Esa fantasía es la que obra el prodigio de abrir el mundo cerrado, de romper la existencia dada por la situación presente (dramáticamente inicial), bien actúe bajo el modo del disfraz y del enigma (No es cordero...) o como proyección hacia el futuro y la luz (Que no quemen a la dama).

Pero en cuanto al resultado final, a la organización resultante (situación final), cabe que establezcamos ciertas distinciones importantes. En No es cordero... dice Cesáreo:

Antonio, estamos en una tierra de leyenda
donde la poesía se aúna con la felicidad.⁶²

Esta dichosa unión no es posible en Que no quemen a la dama, donde el amor triunfa como posibilidad y apertura dentro de la corrupción y la oscuridad, sin transformarlas. Dice Tomás:

Jennet - el mundo no ha cambiado... tú no le
has cambiado,
tu amor radiante y tu belleza - no podrán
cambiarlo.
Te amo - y mi amor tampoco ha de cambiarlo.⁶³

Finalmente, el amor es adolescente y antiguo, bello y cruel en La manzana, pues mueve a la muerte de los amantes, que siempre se repite, aunque su sentido (trágico) pueda quedar poéticamente suspendido:

alrededor del amor y de la luz giramos y giramos...
 y arrastrados por el carro encendido del Sol,
 sin freno en el espacio,
 corremos y corremos hacia un espíritu divino
 que sostiene el Universo,
 como yo la manzana, en el cuenco amoroso de
 su mano
 y en alguna estrella remota y escondida
 del tiempo... está esperándonos.⁶⁴

CAPITULO III

"EL JUGLARON", CRONICA HUMILDE DE LA REALIDADY EL MISTERIO

El lector puede conocer de antemano cuál fue la génesis de El Juglarón y el por qué de su estado actual. Pero ello no le evitará, posiblemente, un sentimiento de extrañeza ante este conjunto de adaptaciones para la escena que León Felipe une bajo el nombre de su personaje principal. Dos preguntas pueden hacerse: ¿tiene unidad en sí mismo este conjunto, en apariencia disperso, de cuentos? ¿Tiene relación con el universo literario de León Felipe, a pesar de su diversa procedencia? El análisis, con el fondo de tales cuestiones, nos impone una primera mirada, en general, hacia la forma definitiva que adquirió El Juglarón, una comparación entre los cuentos originales y sus adaptaciones y un análisis más detenido de los elementos significativos de los cuentos para hallar, si es posible, los principios formales y temáticos de su estructura literaria.

1.- Estructura de la obra

El Juglarón está formado por ocho breves textos dramáticos, introducidos y presentados por un personaje singularmente caracterizado que articula las transiciones mediante discursos al espectador. Estilísticamente hay alternancia del verso libre con la prosa coloquial o rítmica y rimada. Ambientalmente, se refieren a la Edad Media, al siglo XVII español, al fin del siglo XIX en el sur de Inglaterra, al fin de siglo bohemio y romántico tipificado, a un medio urbano actual de México y a algún otro indeterminado.

La apariencia última de este conglomerado se puede suponer impuesta por un principio unificador exterior y accidental, que no llega a transformar la obra en un sistema or-

gánico. Y esto es cierto en parte, en cuanto que la figura y las intervenciones del juglarón son posteriores a la formación de los relatos y no los modifican ni crean en el texto nexos de unión de uno a otro. La imagen con que León Felipe describe este efecto es la del hilván¹. No es cierto, sin embargo, en cuanto el mismo conjunto de historias contadas ya tiene en sí mismo el principio de unidad que es el ser contadas y, consiguientemente, un sujeto que las cuenta. Desde esta perspectiva hemos de considerar la definitiva forma de El Juglarón a semejanza de la compilación de novelas cortas, por ejemplo, incluida bajo el procedimiento del encadenamiento². Aunque falte el aspecto de similitud en la construcción de cada historia, la atribución al narrador, su presencia en el interior del texto y el carácter dramático de éste aseguran la eficacia del procedimiento. Una cierta coordinación aparece de esta manera, en función, sobre todo, del narrador presentado como un personaje del universo literario. Este hecho es causa de que el juglar tenga una función especialmente importante que luego consideraremos.

Aún podríamos apurar esta respuesta sobre la unidad de la recopilación pasando al plano de la forma del contenido. En efecto, la presencia del narrador en un texto se puede determinar, entre otros indicios, por intervenciones de carácter apreciativo. Aquí este tipo de intervención constituye el núcleo mismo de los discursos del juglarón tras los desenlaces. Y nos revela dos aspectos igualmente importantes: el aspecto de ejemplaridad que pertenece a la obra de arte como cosa propia, y el aspecto axiológico vigente en la aceptación o rechazo de determinadas conductas. Ambos están muy relacionados o son el mismo desde dos ángulos, el estético (arte como espejo o metáfora teatral) y el ideológico, del cual el primero depende.

El contenido de las intervenciones del juglarón puede

de aparecer bajo la modalidad de denuncia o corrección social:

Y aquí terminó el cuento...
pero no la mordida ¡ay! que es un vicio pri-
mario,
universal y eterno...³

O bajo la forma del juicio moral -La barca de oro-, y de la exhortación a tomar una actitud ante la existencia -Tristán o Isolda- de la ratificación de un orden de valores determinado por la conclusión de la historia misma:

me parece que suena el cuento
como un alegre canto a la gloriosa libertad.⁴

Insisto en que el dato a retener, respecto a la organización de la obra, es la presencia de unas intervenciones valorativas, reiteradas y presentes siempre en el mismo punto del relato, intervenciones que lo amplían como dramático al introducir un juicio sobre la historia y lo prolongan un poco más allá del punto convencional del desenlace. No entro, por el momento, en los valores mismos propugnados, ni siquiera en su posible ordenación.

Finalmente, la unidad viene dada por el conjunto estructurado según una determinada secuencia rígida con inicio y final impuestos. El orden de sucesión marcado permite, a la vez, su aparente negación (verbal). El juglarón se expresa en términos de suerte y azar, como si las historias pudiesen realmente salir en cualquier posición o aparecer otras distintas. Estos recursos a la espontaneidad son también rasgos que remiten a una unidad estructurada, ya que se repiten en los mismos momentos del desarrollo y pertenecen a la convención de lo establecido como sistema literario del narrador.

¿Qué queréis?... Decidme, ¿qué queréis?...
¿Qué cuento es vuestro cuento?...

(Pausa)

Si no tenéis ninguna preferencia
dejémoslo a la suerte: el que salga primero.⁵

Lo que queda resaltado, en definitiva, es la secuencia en sí misma y en su sentido de sucesión lineal, con lo que la suerte y el azar (aparentes) se convierten en los ordenadores verbales del conjunto. La unidad, entonces, queda reafirmada en sus aspectos de organización, encadenamiento y coordinación de las historias y queda vacilante en cuanto a la relación interna de las mismas. Pero aún aquí, siguiendo otro método, podremos acercarnos a ciertas semejanzas, aunque no serán de construcción, sino más bien de sentido.

La forma total o definitiva que se logra así es la que he llamado estructura cerrada, característica de todos los ensayos dramáticos de León Felipe. El esquema de El Ju- glarón es el siguiente:

<u>Intr. General</u>	<u>Introd. - Cuento - Conclusión</u> (4 veces)	<u>Concl.</u>
		13

<u>Intr.</u> <u>III</u>	<u>Introd.</u> - <u>Cuento</u> - <u>Conclusión</u> (4 veces)	<u>Concl.</u>
		<u>Genral.</u>

(En un caso, después del cuento "La Primera Confesión", no hay conclusión en boca del juglar).

Estas partes de discurso que anteceden y siguen al desarrollo del cuento se refieren a él, pues en la mayoría de los casos ofrecen los datos de espacio y tiempo o los antecedentes de la acción y algún comentario a ésta. Pero la relación más evidente se da a través de la figura misma del juglarón, que presenta la obra, aparece en el interior de la trama, aunque sin modificarla y, finalmente, juza el resultado. De este modo.

(Juglarón) Introd. ---- Cuento ---- Conclusión (Juglarón)

|

(Juglarón)

Y esto articulado, como se ha visto, en el nivel de la obra completa y en el de cada fragmento. Es la presencia del juglar como un personaje más de cada cuento lo que cierra definitivamente la estructura.

Este hecho es semejante al recurso de las obras antes estudiadas y prácticamente idéntico al de La Manzana, donde es uno de sus personajes, Paris, quien ofrece las claves de comprensión del desarrollo de la fábula en la viñeta del prólogo y en el epílogo. Lo que caracteriza estos recitados es que el personaje se dirige al público, destacándose de la acción y de los demás representantes, pero sin perder su calidad de figura del universo fantástico del cuento. Habría, por tanto, que completar el esquema anterior añadiendo las direcciones de los parlamentos: al público antes y después de la representación, a los otros personajes en el transcurso de ésta. La integración es más fuerte en La manzana porque Paris es una fuerza efectiva desencadenante de toda la acción -el antagonista en términos convencionales- mientras que el juglar reviste más bien la función de narrador. Pero, de hecho, uno y otro permanecen dentro de la intriga y, por supuesto, dentro del sistema de la obra literaria, como piezas de ella.

En toda esta disposición general de la obra juega un cierto principio de simetría y de correlación. (Véase el esquema primero). Es patente la correspondencia de todos los elementos y su simetría. El espectador, introducido en la obra por un personaje, anticipa la necesidad de una conclusión. De este modo, la totalidad de El Juglarón queda formalmente trabada por una unidad a posteriori y exterior a las partes.

La clave de tal unidad es el personaje que da título a la obra. Tendríamos que considerar, entonces, dos aspectos de su realidad literaria: su presencia y su función.

Respecto de la primera, puede ofrecernos un retrato cabal la descripción del autor: "la figura socarrona y marru

llera de un viejo vagabundo y juglar..."⁶. No es ahora el aspecto físico el que me interesa, sino los adjetivos que describen la cualidad o modalidad de su presencia. Socarroña y marrullera⁷. Es decir, que se burla y emplea trucos y trampas. ¿Con quién y en qué cosa? Por supuesto, con los mismos personajes del cuento, cuyo comportamiento se hace blanco de sus comentarios mordaces:

Manuel, Manuel, Manuel,
cállate Manuel,
no llames al gendarme
ni acudas ante el juez...
Porque en esta aventura de rateros,
tú eres el más ratero de los tres.

Y también hace trampas con la acción -con la vida- puesto que cambia los desenlaces, altera el curso de la historia, suprime o cambia personajes y fuerza los acontecimientos para que alcancen un resultado. Y, por consiguiente, hace trampas al público, engañándole respecto a la posible o aparente dirección de la acción.

Con estos dos modos de estar el juglar presente en la obra matizamos lo que sólo desde una perspectiva formal o incipiente hemos mostrado en el párrafo anterior: la unidad se logra por la palabra y la presencia del juglar y, en segunda instancia, por la relación irónica de la palabra respecto de la acción. Así, pues, el juglar, como introductor de los cuentos y vínculo entre ellos y con el espectador, interviene en la acción -con sus trampas- y sobre la acción -con sus juicios-. Vista de este modo la importancia de tal figura, ya en este punto primero del análisis, interesará desglosar sus funciones, especificando y completando lo ya dicho.

10.- Función técnica. Presentar, informar y justificar, de modo que la obra en su conjunto y cada episodio que den enmarcados, referidos al contexto (literario, cultural y social). La justificación se refiere al trabajo refundidor y a la mecánica escénica. Consideramos información tam-

bién los nexos verbales que el juglar establece entre los distintos episodios, a fin de mantener la continuidad⁹. La misma indumentaria puede servir de introducción muda e imprecisa información acerca de la variedad de los cuentos y del carácter del personaje.

29.- Función dramática. El juglar presenta y mantiene de modo inmediato y visual la ficción del narrador. En consecuencia, la obra ofrece una instancia mediata entre la acción representada y el espectador. El "punto de vista" que el juglar mantiene es suyo propio y exclusivo, no coincide con la perspectiva de los personajes ni con la del público. Este tertium es lo nuevo que añade al hacerse presente dentro del esquema dramático. Por ello el espectador se mantiene siempre alerta acerca de la ficción frente a la cual se halla.

Todo este entramado del sistema literario entra en relación con su lado exterior, el mundo y la existencia humana, a través de la analogía establecida y recordada del teatro-mundo. Quien pone en evidencia tal conexión es precisamente el juglar, con su insistencia acerca de su espectáculo ("cuentos") como interpretación del obrar humano.

La imagen del narrador se nos ofrece con los rasgos de una subjetividad, puesto que en sus intervenciones hay más de reflexión general o de juicio que de información o comunicación. En el nivel apreciativo y del conocimiento, unos personajes son alabados y otros reprendidos. Este hecho, que por sí mismo nos identifica ya la presencia del narrador, tendrá luego relevancia para descubrir la significación de la obra. Pero, además, unos personajes son dibujados con detenimiento y otros relegados al grupo de los "tipos" a través de rasgos inconcretos o meramente estereotipados. Con esto el narrador manifiesta sus poderes y su presencia se impone también por su capacidad de decisión, no sólo de reflexión.

¿Hay alguna referencia del narrador al autor? Parece imponerse, de la lectura del prólogo, sobre todo, que un trasunto de la imagen literaria que León Felipe da de sí mismo en los poemas gravita sobre la figura del Juglarón¹⁰. Y esto nos abre otro campo de análisis que será más adelante atendido: el uso del disfraz o de la máscara.

2.- Los cuentos originales y su adaptación

No es difícil, en casi todos los casos, encontrar los modelos que León Felipe utilizó para sus cuentos dramatizados, puesto que él mismo cita comúnmente los nombres de los autores. La comparación entre la obra primitiva y el resultado de su transformación puede ser un camino útil para conocer también, aunque no exhaustivamente, los procesos de reducción, ampliación y metamorfosis que implica el trabajo de León Felipe y donde aparecen algunos rasgos de su significación. Así, haremos una breve presentación de cada uno de los cuentos.

La Mordida. El título proviene del nombre mexicano dado al soborno o cohecho¹¹. De esta costumbre arraigada en el temperamento mexicano, pero compensada con una generosidad desmedida, habla León Felipe con Luis Ríos: "hay mil procedimientos verbales y de la actitud de la mano para recoger la mordida. Todo está en un juego que se entiende"¹². Como hecho, por tanto, está presente en la vida de León Felipe, en su experiencia de la contradictoria condición humana. Y esto le hace tomar un cuento anónimo apto para ser orientado hacia la corrección moral. El planteamiento literario, por consiguiente, queda muy claro en la presentación: "había una vez...", "tiempos de Mari Castaña", en los nombres de los personajes y en el desarrollo de la acción.

Me resulta oscuro, sin embargo, el origen inmediato del modelo que usa León Felipe. Él habla de cuento sin autor ni fecha; de cuento tradicional o popular, en suma. Pero no he hallado ningún ejemplo semejante en la recopilación de Espinosa o en antologías de cuentos de México e Hispanoaméri

ca¹³. Sólo un caso parecido hay en una narración de los hermanos Grimm, aunque ésta recoge un número mayor de sucesos diversos y de aventuras del héroe. En uno de los episodios se relaciona con la anécdota del cuento de León Felipe, aunque con variantes en los personajes y con cambio en la iniciativa del sujeto de los acontecimientos¹⁴.

El Abad de San Gaudián. Tomado de un relato de Valle Inclán¹⁵, ostenta una gran fidelidad, excepto en un punto de cisivo.

a.- Mantiene intacto los dos personajes y la anécdota que los relaciona. Con este hecho León Felipe aprovecha íntegras las posibilidades dramáticas del enfrentamiento personal. Sin embargo, el cambio operado en el desenlace influye para que también la presentación del Abad sea algo distinta (la situación final decide sobre la inicial).

b.- Cambia el nombre de los lugares de referencia y pretende ligarlos a una antigua leyenda de los romeros de Santiago¹⁶.

c.- Donde sigue a Valle, lo hace a la letra, prácticamente. El texto original tiene ya un estilo directo especialmente apto para la dramatización, haciendo pasar los fragmentos narrativos como acotaciones.

d.- La importancia del desenlace nuevo queda resaltada por el comentario posterior del juglarón y, con ello, el centro de gravedad de la historia se desplaza del enfrentamiento como acontecer -lleno de socarronería- entre dos actitudes y dos talantes, a la conversión de Juan Quinto, a la anulación del enfrentamiento. Victoria significativa por lo que cada uno de ellos representa tipológicamente¹⁷.

La primera confesión. El relato aquí adaptado lleva igual título que en inglés, First Confession¹⁸. Los cambios sustanciales son mínimos respecto a su original, pero la historia aparece resumida en sus momentos más esenciales y dramáticos, manipulada con mayor libertad que en el caso anterior, dejando al margen cualquier desviación del puro conflicto y las transiciones que articulan la prosa narrativa¹⁹.

Una razón literaria de economía o intensidad, que, sin duda, preside este trabajo de reducción, no debe ocultar tam poco la necesidad impuesta a León Felipe de ceñirse a un programa de 15 minutos.

Esto supuesto, en las partes que la adaptación respetta del original, que son las más, León Felipe sigue fielmente el texto del autor irlandés, aunque estilísticamente se permite una cierta libertad pues al tener que traducir -no conozco ninguna versión castellana de estos cuentos- adaptaba e interpretaba. Así, por ejemplo, dos pasajes característicos -la descripción inicial de la abuela y el diálogo Jackie-sacerdote seguido del diálogo Jackie-Nora- muestran al mismo tiempo la fidelidad y la libre utilización de los elementos dados²⁰. Hay uno de estos aspectos cuya permanencia me parece digna de ser resaltada. Si en O'Connor la historia es contada en primera persona por el niño, en la versión dramatizada de León Felipe el punto de vista de la acción sigue siendo el de Jackie, más acentuado aún porque en el estilo dramático no cabe la distancia temporal o la división del sujeto según un "ahora" y un "antes" que permite el relato de primera persona. No cambiamos, por lo tanto, de perspectiva fundamental o modo de acercamiento a la situación, y ello permite salvar -aunque trasponiéndolo- el rasgo fundamental del humor.

Un pequeño cambio en apariencia, casi simplemente un matiz añadido al diálogo (la pregunta de Jackie acerca de la "eternidad"), refuerza positivamente la significación del cuento y relaciona mejor y claramente el comienzo y el final de la historia, añadiendo simbolismo a la entrega de los caramelos. Este rasgo, que en el original no existe, nos orienta, como en el caso anterior, hacia una nueva dimensión -un sentido en la penumbra- que la anécdota de Jackie alcanza en las manos de León Felipe y que O'Connor no pretendió, atento más a los infantiles perfiles psicológicos del hecho y a lo humorístico de las situaciones.

Justicia. Cabe decir de este episodio del Quijote lo mismo que dijimos del cuentecillo de Valle Inclán, respecto de la permanencia de todos los caracteres principales, episodios y texto original. Algunos cambios circunstanciales -como las letras de gruesos caracteres escritas en unos estandartes y no en el muro- y un diálogo añadido de puro valor transitorio, son tributo al cambio de sistema literario. El caso está calcado de la parte II, capítulo XLV, "De cómo el gran Sancho tomó posesión de su insula y del modo que comenzó a gobernar"²¹.

El título conciso de León Felipe recoge sustancialmente la escena del fragmento adaptado, y aun de todo el capítulo, y tal vez lo sugirió la primera frase que la mujer pronuncia en su entrada ante el tribunal de Sancho: "¡Justicia, Señor Gobernador, justicia...!" Parece, a partir de este título nuevo, que la fina chanza que penetra los tres casos cervantinos y que rezuma su texto, queda amortiguada en León Felipe. Y, sin embargo, será preciso discutir el aspecto quizás irónico de este mismo título porque de nuevo será un dato que nos hable de la presencia activa del adaptador en el sistema literario ya construido que parece sólo reproducir. Y desde aquí, el juicio de Sancho, sacado de su contexto literario original, puede llevarnos a la consideración de la lucha entre la justicia y la injusticia, a través del engaño y del acierto en la atribución de la verdad. La importancia y posible intención del título está iluminada por el comentario final del juglarón que nos sitúa de manera nueva ante el conjunto de la pieza.

Pero hemos de detenernos en una consideración literaria que en esta adaptación es, a nuestro juicio, más evidente, aunque los rasgos esenciales podrían servir para todas. ¿Qué carácter literario poseen estos fragmentos que permite su paso al sistema dramático con modificaciones de detalle? La estructura de este capítulo cervantino -y Caso

na lo comprendió tan bien como León Felipe- se abre de una manera espontánea a la escenificación por su visión y construcción netamente dramáticas aun en su contexto narrativo. ¿Dónde reside este carácter? A la vez en tres elementos: el conflicto, el estilo, la visión.

El conflicto representa una justicia que debe ser hecha, equivalente, en este caso, a una verdad que hay que descubrir. No es un juego abstracto y solitario, sino que implica necesaria y totalmente en él unas fuerzas humanas, las cuales configuran el conflicto: dos oponentes y un árbitro cuyo poder está indeciso hasta el fin. Así, esta indecisión del resultado se manifiesta en el transcurso de la representación como una vacilación entre los dos oponentes. Esto revela que todo juicio es un conflicto dramático y, a la inversa, que todo conflicto dramático es un juicio. Al cabo, así mismo lo vio ya Staiger²². En este episodio, concretamente, tal equivalencia implícita se hace verdad explícita. No queda más que aprovecharla.

El estilo dramático impone una configuración de la palabra de los personajes, presentados en su misma acción de hablar (estilo directo), en función de la tensión (alma del conflicto). Por este hecho de la presentación inmediata del discurso de los personajes, el estilo dramático impone que todo cuanto se realiza quede patente, a la vista, y así la unión de espacio, acción y palabra no es accidental, sino que forma un todo único e inseparable, es decir, la manifestación del hecho del juicio, puesto que es propio que la acción de juzgar se realice en la palabra (en el ámbito del habla) y que esto organice su espacio como una relación jerarquizada de presencias físicas -tribunal, juez, acusado, letrados, testigos, público- que corresponde a una distribución de funciones (dramáticas). Es este estilo, precisamente, el que está ya así actuado en el capítulo de Cervantes, de manera que la adición estilo directo y descripción puede pasar casi sin alteraciones a diálogo y acotación, que es,

simplemente, lo que hace León Felipe.

Finalmente, la visión es un aspecto igualmente esencial para que exista el teatro. Y, de uno u otro modo, todo texto dramático debe estar construido desde una visualización del conflicto. Porque en el drama todo está visto desde fuera -desde la corporeidad de los personajes y el continuo habla-acción-espacio- que es el lado del enfrentamiento objetivo²⁵. Tal punto de observación respecto al conflicto se da perfectamente nítido en estas escenas del capítulo del Quijote. Los dos aspectos anteriores son captados y ofredos mediante una determinada perspectiva formal que se distingue de cualquier valoración ético-moral, jurídica, económica, etc. y que se refiere centralmente a la acción de los sujetos en la situación. Esto es lo peculiar de la perspectiva cervantina en los fragmentos citados y lo propio de la visión dramática, desinteresada inicialmente de cualquier otro punto de vista.

Dos hechos pueden confirmar esta deducción. En primer lugar, que lo risible no se presenta en los comentarios del narrador ni en la inverosimilitud o exageración previa de la historia, sino directamente en los tipos y en su acción; se funda en la situación dada y en las palabras que tal situación exige. En segundo lugar, hay una disposición de planos, dentro del mismo texto, que nos invitan no sólo a considerar el capítulo como una representación dramática en potencia, sino más aún, como actual teatro dentro del teatro. El núcleo inicial sería: Sancho-contendientes-pueblo. Pero a su vez queda enmarcado en una relación más amplia, y también visual, simultáneamente presente: mayordomo - (-----) - lector, quienes remiten a dos instancias exteriores al capítulo: al resto del libro y a su articulación contextual (mayordomo) y al destinatario de todo este mecanismo, exterior a él e impresionable o determinable por él.

Se puede hacer constar aquí que el conflicto y la visión son igualmente dramáticos en "Juan Quinto" de Valle

Inclán o en el Romance del Conde Alarcos, pero que la disposición visual no aparece tan clara y compleja como en Cervantes. En ellos se mantiene lo esencial de la presentación objetiva, en la acción, de los personajes. En "La primera confesión" y "Tristán e Isolda" el trabajo de León Felipe ha sido más bien extraer los momentos dramáticos del conjunto narrativo, aunque transformándolos de su propia iniciativa hasta alterar en gran medida la coherencia de los caracteres y el desenvolvimiento -lógica- de las acciones. "El pastelón del bautizo" es, también desde este punto de vista, el trabajo más elaborado y dramáticamente creativo de todo este conjunto de cuentos, a partir de un texto narrativo complejo y proporcionalmente extenso y difuso (en contra de la concentración que pide el planteamiento dramático).

La princesa doña Gauda. La primera sorpresa de esta adaptación, a partir del romance del Conde Alarcos, es el cambio de nombre y títulos nobiliarios de los personajes, en apariencia injustificados, a no ser para borrar levemente la huella del origen. En segundo lugar, las alteraciones efectuadas en la presentación del conflicto. Por lo demás, León Felipe mantiene el verso en romance y a partir del diálogo entre el Rey y el Conde sigue de cerca el texto mismo y su rima²⁴.

Desde el parlamento del juglarón -donde comienza "ardida estaba y soltera / la Princesa doña Gauda..." hay una tirada de 40 versos en que se presenta su situación, siguiendo la sugerencia del romance, pero acercándosele literalmente sólo en los últimos 14. Forma una unidad propia y separada, antes del diálogo entre el Rey y la Princesa (primero de la pieza). Este diálogo mantiene los temas y su sucesión, pero los parlamentos y la exposición de las razones han sido alterados. Y todo -introducción y diálogo- tiende a una mayor violencia pasional y crueldad, intensificando los efectos lingüísticos, tanto en la elección del léxico como en las imágenes.

Posiblemente el mismo efecto pretenda la alusión al comportamiento precedente del Rey con su esposa, que León Felipe añade por su cuenta. ¿Qué resalta así en todo esto? Una cierta sucesión encadenada con la repetición cíclica de daños y males con lo que la acción actual queda referida al pasado y duplicada. Además, un efecto de extorsión fuerte sobre el Rey y la consecuencia, que parece quedar en suspenso, de corrupción total, de utilización oculta, general del crimen y del mal.

Con esto mismo se relacionan ciertos cambios estilísticos, no por menudos menos significativos. Dice el texto de León Felipe:

CONDE.- Ahora la princesa manda
 a su padre que me diga
 que se casará conmigo
 antes de que venga el día.

CONDESA.- ¿Y esto se puede mandar
 sin razón y sin justicia?

Mientras el romance, por boca del Conde, dice:

 Puédelo muy bien hacer [dar la orden]
 por razón y por justicia.

Se modifica levemente la situación del Conde, pero, sobre eso, se acentúa el sentimiento que ya desprende el curso de la acción, tal como León Felipe la presenta: la injusticia imperante al servicio de la pasión particular. Este rasgo se nos vuelve a señalar como decisivo una vez más.

Respecto a los valores dramáticos del texto del romance y a su adaptación, podemos partir del siguiente esquema:

Situación de la Infanta

Diálogo Infanta - Rey: orden conminatoria
cita

Diálogo Rey - Conde : transmisión.
orden

Viaje del Conde : parlamento solo.

Diálogo Conde-Condesa: recibimiento
cena ejecución.
retiro

Muerte

Final narrativo: cumplimiento de las palabras de la Condesa

La estructura, como se ve, es simétrica respecto al eje del desplazamiento del Conde. La muerte corresponde a la orden conminatoria y la ejecución a la transmisión, quedando algo desplazados, como introducción y conclusión, la situación (desencadenamiento) de la Infanta y el cumplimiento del plazo (cierre total).

En tres núcleos se concentra la acción, se remansa, y en los tres se repite fundamentalmente lo mismo con parejos términos, siguiendo un orden fatal hasta que el mandato transmitido es ejecutado. Aunque esta reiteración -insistiendo en la imposición violenta y en el aspecto sentimental del hecho- nos orienta hacia un carácter lírico de la composición, resulta también positivamente marcado el modo dramático como está concebido el poema, a partir de unos momentos tensos fijados por la relación directa de los personajes, en diálogo. Precisamente la acción ocurre, se inicia y concluye por una interpelación directa de la Infanta al Rey, una orden que es recogida y transmitida de unos a otros personajes. Por tanto, la secuencia del romance no es sólo lírica sino también dramática y su expresión nos remite al discurso característico del pathos por la proyección

intencional y volitiva hacia un desenlace que preside tendencialmente todo el desarrollo. Esta tensión de la temporalidad inserta en la acción de los personajes es característica del drama, al menos del estilo dramático, aparezca en cualquiera de los géneros. Hay igualmente una visualización -objetividad- favorecida por los desplazamientos y las "acotaciones" narrativas del texto poético: "Retraída está la Infanta... vino el Rey siendo llamado".

Así, León Felipe tuvo que reducir o sincopar la secuencia del romance para seleccionar los momentos tensos y dialógicos, de enfrentamiento personal, suprimiendo los desplazamientos y otros episodios ocasionales, como la duplicación del diálogo Rey-Conde. El carácter de introspección lírica dado por el romance en su reiteración y mayor lentitud proporcional, desaparece en favor de la tensión dramática del conjunto que aumenta progresivamente por la simple yuxtaposición de las escenas²⁵.

El pastelón del bautizo. La relación de este cuento con el original de Thomas Hardy es ya remota, aunque clara²⁶. Y esto porque León Felipe encontró ahí la materia adecuada para una profunda refundición que nos hace descubrir la presencia inmediata de "motivos" literarios propios y característicos de su poesía. Sobre todo a través de la inclusión constante de palabras y aun acciones de valor simbólico que desrealizan la acción original, crean un nuevo ámbito ideal o trascendente de referencia para la pura acción dramática y remiten este texto al conjunto del contexto del autor para su cabal comprensión. Así consigue León Felipe que un cuento de corte literario popular, basado en la intriga y en la creación de "ambiente" por un lado, y, por otro, en la sangre fría y en el ingenio de la psicología de los personajes, se transforme en un canto dramático a la libertad y al destino rebelde del hombre, con las notas de anarquismo vital, transcendencia e indefinición que caracterizan algunos poemas de Versos y Oracio-

nes, por ejemplo. Como muestra de esto basta recordar que el oficio atribuido por León Felipe al Desconocido I es el de marinero, evidentemente simbólico, en vez de relojero, como hace Hardy.

El núcleo de la intriga de Thomas Hardy está en la coincidencia casual e incógnita de un verdugo y de su víctima -escapado de la cárcel- en la fiesta de unos pastores. Y se amplía narrando el modo como el segundo burla al primero, con la ayuda involuntaria de un tercer personaje que resulta ser hermano de la víctima. ¿Qué mantiene León Felipe? Exactamente los datos esenciales de ese núcleo: coincidencia del verdugo y de su víctima en casa ajena y fuga del segundo con ingenio y habilidad. En todos los demás puntos procede con entera libertad y él mismo hace gala de estas transformaciones²⁷.

Los personajes que permanecen de toda la galería de tipos presentes en la fiesta, son únicamente seis: el dueño de la casa y su esposa, un matrimonio invitado y dos de los desconocidos. Hay en sus rasgos bastantes alteraciones respecto al original, de modo que solamente estos dos últimos son reconocibles directamente, aunque podemos apreciar leves matices que exageran las peculiaridades de cada uno en favor del antagonismo y la claridad en el enfrentamiento dramático (sugerencia que estaba ya presente en el texto de Hardy: "Este individuo (el verdugo) era de un tipo radicalmente opuesto al primero").

El pastor de cabras, por el contrario, se ha convertido aquí en pastor del culto protestante y, por tanto, en una persona significada. Y los invitados son el alcalde del lugar y su mujer, padrinos del bautizo que se celebra y distinguidos precisamente por su cargo y no por ningún otro carácter personal. Esta alteración del rango de las personas, en lo que conlleva de oficialidad y representación de estamentos, debe tener algún valor para la significación del drama (apenas marginal para su economía) que es

tudiaremos más adelante junto con los otros rasgos que hemos señalado en cada una de las adaptaciones.

Respecto de la acción, León Felipe reproduce algunos datos del ambiente, aunque desprovistos precisamente del tono local, rural y costumbrista que los hacía desempeñar una función descriptiva y, ocasionalmente, narrativa. Son la localización solitaria de la casa del pastor, la fuerte tormenta que obliga a los forasteros a pedir albergue, la celebración de un bautizo. Concede importancia funcional y dramática al pastel, que en el cuento es secundario, y reproduce con relativa fidelidad las llegadas de los dos personajes extraños y las descripciones de Hardy.

La relación dentro de la casa tiene una analogía en ambas obras. El desenlace, en cambio, es la novedad absoluta que introduce León Felipe, con la muerte del verdugo a manos de su víctima. Pero, desde un punto de vista generativo, éste es también el determinante absoluto de todos los cambios significativos de la acción, la cual surge y se proyecta, podríamos decir, hacia ese final. Y resalta más cuanto, en apariencia, es más gratuito, evitable. La conclusión, con la glosa del juglar, no es sino la explicación momentánea del proceso temporal que nos ha mostrado la sucesión del texto. Dentro de esta novedad, la posible, y, de hecho, real concordancia de hechos y giros léxicos entre la historia de León Felipe y la de Hardy, sólo consigue acentuar las diferencias efectivas y la novedad introducida por León Felipe.

Pero esta "libre creación" es, de hecho, tributaria de unas normas rigurosas implícitas. En episodios anteriores he intentado resaltar el aprovechamiento, incluso literal, de textos potencialmente dramáticos y literariamente dramatizados. Ahora cabe mostrar el trabajo de adaptación sobre un caso dispar. Los tres forasteros es un texto eminentemente narrativo aunque no excluye el estilo directo²⁸, el cual está, sin embargo, sonetido y vinculado a la manifesta-

ción narrativa y proporcionalmente reducido. Esta menor presencia del diálogo puede ser ya un elemental síntoma de lo que digo. Observamos, además, la presencia simultánea de varias perspectivas, dentro y fuera de la casa, por ejemplo, lejos y cerca, acciones objetivas y pensamientos de los personajes, diferencia entre pensamiento (discurso interior) y palabra... y ello expuesto mediante el recurso de la narración-descripción alternadas. La presencia del narrador es el último síntoma que podemos anotar, visible en la utilización de la lengua, los juicios constantes sobre la acción y sobre los personajes y la intromisión dentro de estos personajes y de la intriga para lograr la sorpresa.

A este sistema de presentación objetiva debe enfrentarse la adaptación, para pasar de la objetividad de la lengua a la subjetividad del discurso y, a la vez, de la subjetividad del autor-narrador a la objetividad de la acción dramática. Para ello León Felipe elige el núcleo del conflicto que, también en Hardy, tiene un tratamiento dialogal, reduce el número de los personajes y suprime la mediación del autor y, por fin, cambia la extensión del cuento original por la intensidad del conflicto, haciéndolo proceder en dos direcciones: amenaza inconsciente pero real del verdugo hacia su víctima, amenaza consciente y efectiva de la víctima hacia el verdugo. Para ello crea una nueva escena de canciones enigmáticas y cambia el desenlace fijando el final dudoso, abierto, irónico de Hardy; es decir, acabando el enfrentamiento con la victoria de uno de los antagonistas.

Lo que cabe aquí recordar del paso de un sistema literario a otro es que supone el tránsito de la representación de los acontecimientos por la palabra a la ejecución de estos acontecimientos en la palabra.

En definitiva, ante la adaptación de Los tres fo-rasteros la pregunta de por qué León Felipe ha procedido como lo hizo debe ser respondida por dos caminos. Hay una razón de significación de la obra, según aparece en el mismo

nivel textual; y una transformación del mensaje debe implicar una transformación del universo literario. Otra razón es la formal que acabo de describir: el paso del sistema narrativo al dramático. Ambos motivos son necesarios, porque si este último parece tener una mayor importancia, es, sin embargo, insuficiente para dar cuenta de todos los aspectos nuevos: reducción del número de personajes, cambio de significado de la fiesta, dimensión simbólica del personaje principal y cambios de ocupación y profesiones de todos.

La barca de oro. Fuera de los pocos datos que León Felipe ofrece, este episodio, tanto en su aspecto de suceso como en el de narración literaria, es una incógnita. Procede de la tradición oral y, sin duda, pertenece aún a ella. La anécdota podemos resumirla como el estafador estafado, dentro del más amplio caso del mentiroso engañado, etc. León Felipe lo califica como "cuento universal y anónimo", con lo que parece atribuirle un carácter tradicional. Confiesa luego haberlo oído contar en las tertulias de América y España²⁹.

Tristán e Isolda. Adaptación -que León Felipe denomina "historia (moderna y caprichosa) de Isolda y de Tristán"- del cuento "El regalo de los magos", escrito por el autor norteamericano O. Henri³⁰. Se diría que es un característico cuento de Navidad, basado en la ilusión de un joven y pobre matrimonio por hacerse unos regalos dignos de su cariño e inútiles, porque cada uno tiene que vender lo suyo más precioso. Este núcleo de la narración sirve a León Felipe para construir la suya, manteniendo, incluso, algunas líneas fundamentales del esquema de la acción.

Este esquema en "El regalo de los magos" se podría exponer así:

Della (Jim).- Della, sola en la casa, piensa en un regalo de Navidad para su esposo, Jim. El narrador

interviene explicando la situación precaria, los antecedentes del momento en que comienza la narración y la historia de la pareja. Su tono es evidentemente irónico.

Della sale y se dirige a casa de Mme. Sofronie, peluquera. Diálogo entre ambas. Corte del pelo. Nueva intervención del narrador para exponer su punto de vista respecto a es tos hechos.

Della vuelve a casa y espera.

Jim-Della.- Llegada de Jim y expresión de estupor por lo que ve. Diálogo (estilo directo) entre Della y Jim.

Intervención del narrador, con su actitud irónica y superior.

Descubrimiento del regalo para Della: peines.

Descubrimiento del regalo para Jim: cadena.

Intervención final del narrador que conserva la ambigüedad irónica.

La presencia de (Jim) en la primera parte indica que todas las acciones de Della y todos sus pensamientos tienen a su marido por objeto; y que, por tanto, Jim está efectiva aunque intencionalmente presente. Es, además, presentado en los comentarios del narrador.

León Felipe mantiene ciertas líneas de este desarrollo, tanto en la intriga -asunto de los regalos, inquietud de la joven, sorpresa mutua final- como en el movimiento: buhardilla-calle-buhardilla. Elimina, como es de suponer, casi todas las intervenciones del narrador. Y, si conserva alguna, cambia completamente su significado para la narración y para el espectador. Mantiene, sin embargo, dependiendo de la organización de la intriga, la perspectiva del cuento original; es decir, la visión de los acontecimientos narrados siguiendo solamente a uno de los personajes -la joven- para que la parcialidad de esta perspectiva permita el efecto final sor-

pendiente del descubrimiento de los regalos inútiles.

Resulta nueva en absoluto la primera escena -diálogo de los esposos en la buhardilla-, creación original de León Felipe sin correspondencia en O. Henri y alteración de los puntos de referencia y del tono literario del cuento. Sólo a partir del final de esa escena, con la salida de Tristán, se unifican los esquemas de la acción.

Si la escena dicha señala ya de manera inequívoca la alteración y, digamos, sublimación, que va a sufrir el resto del cuento, los elementos nuevos que aparecen en todo él desarrollan esa tendencia hasta llevarla a su culminación en el desenlace y ulterior comentario del juglar. Podemos enumerar estos elementos:

- a.- la época: pasamos de la actual, en su sentido amplio e indeterminado, a un utópico y literario 1900 romántico, cargado de connotaciones melancólicas.
- b.- el cambio de ser-literario de los personajes con el nuevo nombre y oficio y la inclusión en un ámbito de tradición literaria y mítica.
- c.- la utilización del verso, por parte del narrador y de los personajes, y la ambientación poética del conjunto.
- d.- los comentarios e intervenciones del juglar, que nada tienen que ver con los del cuento original ni desde el punto de vista de técnica narrativa ni por su perspectiva irónica.
- e.- la conclusión y elevación del sentido último de la historia.

Aparece ya irreprimible aquí la tendencia al manejo del símbolo explícito y la inclusión de una historia trivial en el ámbito mítico. Este hecho relaciona "Tristán e Isolda" con "El Pastelón del bautizo" y los separa radicalmente. Porque si es cierto que ambas narraciones quedan integradas en la misma disposición de clave simbólica, el

"Pastelón" tiene sus símbolos integrados en la acción, formando con ella una unidad, derivándose de ella, tanto en el aspecto funcional como de sentido. Mientras aquí, acción y sentido simbólico se superponen, artificialmente por cierto y con gran convencionalismo, creando un cierto "exceso" de lirismo que desborda la base narrativa.

Con estas reservas hemos de precisar en qué aspectos se nos ofrece la clave mítica y simbólica de la obra. Y, más allá de las puras evidencias de los elementos nuevos citados, es decir, más allá de lo que nos dicen los personajes y el narrador, hallamos ciertos cambios o inclusiones cuyo valor es eminentemente simbólico:

a.- el dinero que la joven recibe por su pelo es una cantidad convencional en O. Henri y una cantidad simbólica en León Felipe: 30 monedas + 2. Y esta petición de dos más puede tener matices irónicos, puesto que la escena original no muestra ningún regateo de este tipo. Hay que resaltar que el texto no habla de dólares o pesos, sino de monedas.

b.- el personaje don Meduso tiene un contenido tipificado, tanto en la acotación que lo define y describe como en sus gestos y palabras: escepticismo materialista. Es exactamente el contravalor de lo que significan los dos protagonistas. Y su nombre contiene una alusión irónica al oficio.

c.- el belén: preside la escena y sobre él -como sobre un altar- se sublima el rasgo de amor de la pareja, expresión de la sacramentalidad en el contenido del relato. De esta forma el canto de amor -opuesto al dinero, como el espíritu a la materia- aparece en un nivel humano de expresión afectiva, en el lírico-poético y en el divino sacramental. Es decir, amor como plenitud que lo informa todo, que todo lo sustenta.

Este conjunto de aspectos está trabado por una peculiar disposición del discurso que he llamado lírico-poético, con recurso al verso, en oposición a la modalidad irónica de O. Henri. Es patente que la nueva perspectiva de León Felipe impide en su origen la presencia de comentarios como éste:

"En realidad, la vida, si se reflexiona en ella, es un conjunto de sollozos, bufidos y sonrisas, con predominio de los bufidos". El tono lírico impregna la totalidad del cuento en León Felipe, desde la consideración de los fenómenos naturales -el atardecer "teñido" de tristeza- hasta la misma época histórica en la conciencia de sus personajes, desde los objetos que se describen hasta esa condición de vida de los jóvenes que podríamos llamar "pobreza lírica". Y, por supuesto, el habla de los personajes.

Así, pues, la vinculación que León Felipe mantiene respecto del cuento de O. Henri, mostrable en los niveles de estructura narrativa y disposición de la intriga, se difumina a medida que ascendemos hacia aspectos más visibles, exteriores y sutiles: los personajes, los elementos ambientales de la acción, la lengua, el papel del narrador, la significación última del conjunto, expresada o entrevista.

Puesta esta base elemental de conocimiento, tendremos que enfrentarnos con el análisis más detenido de estos cuentos en dos aspectos complementarios e inevitables: a.- como cuentos -estructuras funcionales de actantes- en un nivel formal que permita sobrepasar y prescindir de si están presentados según una forma narrativa o dramática; b.- como cuentos dramáticos, atendiendo a los aspectos que en el punto anterior queden postergados, seleccionando la acción, los signos de la representación y el punto de vista.

Mediante el empleo sucesivo y complementario del análisis estructural y del análisis actancial pretendemos alcanzar el nivel último de significación de estos cuentos como conjunto literario. Por ello no consideramos cada uno de ellos en todas sus vertientes, sino que resumimos el tratamiento, ofreciendo en algún caso el método en su aplicación pormenorizadamente, a los puntos esenciales, para elaborar un último panorama de la totalidad, la red de relaciones que articula interiormente esa dispersión unificada que es El Juglarón según la hemos descrito en los apartados ante-

riores.

Por ser más concreto y también menos formal, comenzaremos por el lado del análisis estructural y semiológico de los cuentos como pequeñas piezas teatrales.

5.- Aspecto y "sentido" de los cuentos.

a.- Signos que se refieren a las apariencias exteriores del actor⁵¹.

Como corresponde al personaje más importante y complejo, concedemos la mayor atención a la presencia del juglarón. Con esta exposición debería quedar sentado que, desde el punto de vista del signo complejo que él mismo es, se refrenda y sustenta la función de coordinador y narrador de la obra. Esta comienza, aún antes del pregón, describiendo su aspecto general y su indumentaria según tres estratos: sandalias jónicas de los rapsodas prehoméricos; mallas y jubón de los trovadores medievales; sombrero de copa de los prestidigitadores y académicos. Cada uno de estos elementos queda explicado por las palabras del mismo personaje⁵². En conjunto, vienen a evocar la imagen mezclada, extraña, impura del poeta, aquel que existe desde los primeros tiempos desconocidos del canto hasta el momento actual. El último signo, el sombrero, es especialmente ambiguo por su biseñia: si significa, a la vez, el prestidigitador y el académico, está representando dos términos absolutamente alejados, la ilusión, burla de la vida, y la perfecta seriedad. Pero ambos desgastados, antiguos y ya sin su original vigencia o novedad. De ahí que el sombrero sea "viejo y despeinado", seguramente.

También lleva un zurrón donde guarda los cuentos. En sus palabras apenas hace alusión a él. Pero es importante porque establece la relación con el mendigo y con el romero; y de ambas cosas tiene este personaje. Lo mismo que viene a decir el poeta en "El zurrón de las piedras" del libro ¡Oh, este viejo y roto violín! De modo que El Juglarón

queda enlazado con el resto de la obra de León Felipe por virtud de un objeto que cobra un valor representativo y orienta al lector-espectador hacia la identificación del poeta con el estafalario narrador de los cuentos³³.

Su apariencia física manifiesta, además, otros rasgos característicos: la vejez, que es signo de la experiencia, del conocimiento y se identifica con los estratos anteriores en cuanto se reviste de la acumulación del tiempo, hasta ser el tiempo personificado. Al hacerse él mismo el representante del valor siempre vigente de la poesía, ocupa y significa el tiempo mismo, a la vez que lo elimina y lo anula. El -identificado con la poesía- es la única realidad permanentemente igual y distinta. Universal. Esto debe querer significar la contraposición textual: "tiene la edad del tiempo" y "soy un personaje sin tiempo".

Lo mismo viene a decir la alusión a la barba, blanca y negra, donde coexisten pelos de todos los estilos, modas y circunstancias. Es, en conjunto, el aspecto del juglarón una muestra de integración, mejor, de amalgama, en la cual todo nuevo elemento, noble o desesperado, conocido o anónimo, natural o impuesto, tiene su lugar y su función. De otra manera: con todos los materiales se hace la poesía. Y esta significación de identidad se nos da ya por la presencia física, por el complejo signo visual que es interpretado necesariamente por la palabra. Así, la apariencia física del juglarón es un signo que viene a constituir el referente del nuevo signo verbal que se le superpone.

En relación con su función dramática y narrativa, está su configuración y presentación como personaje "literario". Es, casi por antonomasia, supuesto lo ya descrito, el juglar cuya función es "contar cuentos" y esto lo define y lo caracteriza hasta el extremo de casi confundirse con sus mismas narraciones, adaptándose a los caracteres de ellas: "pícaro, cínico y burlón, romántico y sentimental, a veces y hasta amoroso y compasivo, como lo exige el comentario"³⁴.

Su atavío es sólo superposición y recreación de otros personajes literarios.

De esta manera, todo el ser del juglarón, tal como se nos hace inmediatamente presente, tiene una configuración de tipo simbólico-representativo: se recoge en él a todo cantor tradicional y, más aún, representa la misma poesía, precisamente en su función comunicativa eternamente mantenida. Pero puesto que entra en acción y actúa ordenando unos mundos, esta personalidad se completa por una determinada función -también presente en su atuendo- que es la demiúrgica.

Los duendecillos, actuantes descritos como los personajes mágicos de los cuentos, enanos, gnomos, etc., aparecen ligados e integrados, por un lado, en la misma figura del juglarón, del cual son como una duplicación o extensión, ejecutores eficientes, rápidos, de su voluntad, auxiliares de su palabra. Pertenecen de este modo al sistema personal-literario donde se mueve el juglar. Por otro lado, están igualmente integrados -por el servicio, el silencio, la eficacia y el vestuario- al sistema impersonal del escenario, son como partes activas de él, que aparentan desaparecer, asimilándose al mismo espacio que sirven.

Respecto de los demás personajes, sería reiterativo y sin interés detenernos en su apariencia externa individual y particularmente. Más bien en la exposición intentamos unir algunos de estos personajes gracias a ciertas similitudes que pueden sugerirnos también algún tipo de significación más amplia que los datos de edad, condición o situación social, muy imprecisos e incompletos en la mayor parte de las ocasiones.

Un modelo característico de cuanto digo es "La Morrida". En este cuento no hay descripción del héroe ni de otros personajes. Debemos "suponer" al Verdugo y Consejero dotados con ciertos objetos o insignias que el público pueda identificar típicamente. Y el Portero es descrito, sim-

ple y ambiciosamente, como "compendio de todos los porteros". De nuevo el tipo. Sin embargo, en el cuento siguiente, "El abad de san Gaudián", los dos únicos personajes es tán descritos, incluso con minucia, en su atavío, aspecto y modales. ¿Hay alguna razón que justifique esta diversidad?

En primer lugar, una razón de origen: allí donde León Felipe sigue de cerca el texto del autor a quien copia, tiende a repetir las descripciones. De este modo obra también en "El Pastelón..." con los dos desconocidos, o en "La primera confesión" con la abuela y la Sra. Ryan. Cuando sigue una tradición anónima o se refiere a personajes cuya individualidad no importa, prescinde de toda descripción y sólo queda atender a la actuación o a la ocupación (función). Simplicio es un caso representativo, pues la ca la más aguda en este personaje está en su movimiento inicial, en el baile, que significa la alegre despreocupación y goce con la estúpida inconsciencia.

En segundo término: si los personajes, en algunos casos, son conocidos, identificados e individualizados de alguna forma por la tradición literaria e, incluso, iconográfica, resulta innecesario describirlos con más cuidado. Por ejemplo, Sancho Panza. O bien un Rey o el héroe de un cuento popular. Hay, sin embargo, alguna excepción cuando se trata de figuras que crea el mismo León Felipe. Considere ramos tales a Tristán, Isolda y Don Meduso. Lo interesante es observar que los tres están descritos en función de modelos literarios, menos o más cultos, pero bastante convencionalizados: el bohemio poeta romántico pobre y la bella dulce amada de pelo rubio. ("Aureo", como metáfora, es ya un rasgo de estilo revelador).

Dadas estas semejanzas de motivos en la descripción de León Felipe, no nos extraña encontrar ciertas "series de personajes" que se relacionan por su aspecto exterior. Bien porque tienen un puesto señalado entre los de-

más y ciertas insignias de cargo oficial, bien en cuanto se identifican (exteriormente incluso) con una función dramática, o porque representan figuras típicas. Estas series podrían describirse así:

- Rey ("La Mordida", "La Princesa doña Gauda"), Sancho ("Justicia")
- Simplicio, Tristán e Isolda, Desconocido I, Mendigo. El carácter de héroes perseguidos o desvalidos les confiere una cierta semejanza de actitud, disposición y presencia física. Todos ellos parecen ciertamente, pobres, van mal vestidos e, incluso, sufren de ciertas enfermedades o desfallecimientos.
- Sra. Ryan, Abuela ("La primera confesión"), Verdugo ("El pastelón..."), Don Medusa. Tienen en común un rasgo de ridiculez, de desagrado. Casi todos son de edad ya avanzada y, en cualquier caso, aparecen como vulgares, con vestidos que denotan su mal gusto y poco espíritu y un genio opresivo, caduco, mezquino.
- Porteros, Hombre ("La Mordida"), Consejero, Mayordomo. Todos ellos representan cargos relativamente intercambiables, vgr. consejero-mayordomo, y se distinguen físicamente por los atributos de sus cargos. Son "presencias oficiales", con lo que de común y establecido tienen.

En la descripción que acompaña a esta escueta y mínima clasificación parece crearse un equívoco. ¿Acaso no he descrito y explicado tales series de personajes más por valores del contenido psíquico que por rasgos físicos, más por actitudes morales que por apariencias externas? Tal vez pueda creerse así, pero se trata en realidad de una característica propia de León Felipe, que tiende -al menos en sus personajes más cuidados, que son también los más problemáticos en este sentido- a la identidad entre el aspecto externo y la configuración interna (lo que, en conjunto, Dawson llamaría la "idea compleja" del personaje⁵⁵), de modo que por el primero advirtamos inmediatamente el segundo. No pre

tende, por lo general, la individuación del personaje por rasgos peculiares que crean una perspectiva ambigua respecto de su comportamiento. De otro modo: no se trata de individualidad, sino de funcionalidad y en esto debe jugar también un principio de economía: todo se supedita a la acción. Puede darse el caso, el conde Tuero, de que el aspecto exterior -salvando los signos de época- sea indiferente para la acción misma. (Véase, en contraste con este caso, la minuciosa descripción del "bandolero" Juan Quinto).

El mismo objeto tienen las "descripciones" subjetivas, valorativas y eminentemente tendenciosas de ciertos personajes: abuela, sra. Ryan, cuyo sombrero recibe dos calificativos: "oscuro", de claro valor connotativo, y "grotesco". Este rasgo señala una condición moral del personaje, de modo que su acción o comportamiento ulterior ya está implícito, inconscientemente prejuizado. El signo vestido de la sra. Ryan tendrá estos niveles de significación: época (principios de siglo), condición social y país, etc., edad y espíritu (lento, oscuro, triste...). Y desde ahí, connotado: efecto desagradable y repulsivo, grotesco. En otros casos -la Princesa doña Gauda y don Meduso ("Tristán e Isolda")- la descripción reviste, a la vez, el carácter de imagen física y retrato moral, prosopografía y etopeya, confundiendo en el mismo texto ambos aspectos que, en la realidad literaria, son, para León Felipe, uno.

Pero decir esto así sería una verdad parcial. Porque en el conjunto de los personajes de El Juglarón hay, al menos, dos posibles articulaciones de su acción con su imagen física, que aún se pueden dividir en tres. Pues que el signo aspecto signifique el mismo contenido del ser y acción del personaje no es verdad, respecto a los héroes, al comienzo de su aventura, sino al final, mediante la aparición de toda la complejidad del personaje. Así, las posibilidades a que me refiero son:

- 1.- el aspecto no corresponde a la realidad del personaje.
- 2.- el aspecto es el lado externo de la realidad del personaje.

una subespecie de este segundo: el aspecto es puramente convencional o representa la edad, condición, etc. del personaje objetivamente, sin otro nivel significativo.

Nos hemos de preguntar, entonces, por qué la primera disfunción de aspecto y acción. Aunque luego justificaremos detenidamente nuestra explicación, adelantamos que, en estos casos, la apariencia es un engaño. El héroe se esconde tras ella (Simplicio, Desconocido I, como detrás del animato de sus nombres) hasta que llega su momento. Así, como signo, pertenece al mismo personaje bajo el modo del engaño. Esto es importante, pues junto a la integración del significado y significante en algunos personajes, otros manifiestan dualidades, disfraces, disimulos que les permiten sobrevivir y vencer en el conflicto. La apariencia corresponde en ellos con su acción en cuanto ésta es elusiva, engañadora, enigmática. (Recuérdese la significación del disfraz en No es cordero... y la oposición fundamental parecer vs. ser).

Como última cuestión querría mostrar un caso donde los signos de la apariencia del personaje tienen una función propiamente dramática y no sólo descriptiva. Se trata de "El pastelón del hantizo" y la acotación sobre los dos desconocidos. El primero de ellos es presentado según tres series de rasgos: del rostro, de la voz y del vestuario. La impresión que todos ellos producen, como signo complejo para el espectador, es sencillez y no-vulgaridad. El desconocido segundo es descrito a través de su aspecto físico (rostro) y su vestuario. La impresión definitiva debe ser: ostentoso y vulgar. De esta manera los rasgos sémi-cos del signo complejo se oponen radicalmente, indican ya una absoluta incompatibilidad entre ambos personajes y previamente a cualquier descubrimiento de lo que les relaciona en la acción.

Esta oposición surge espontáneamente de la presencia simultánea de ambos personajes en la escena y puede ser considerada un metasigno, cuya información suplementaria es el hecho de la tensión-oposición. Y aquí reside también una posible justificación de por qué en esta pieza sólo estos personajes son descritos: pues el aspecto de los demás no es funcionalmente pertinente, no "significan" como significan estos otros en sí mismos y, sobre todo, en su relación. Lo mismo podría decirse de Juan Quinto y del Abad, cuyos rasgos prefiguran el enfrentamiento y es éste el que decide, finalmente, acerca de los rasgos que se seleccionan y presentan en la adaptación dramática.

signos que se refieren al espacio y al tiempo.

Una obra teatral es un microuniverso que reproduce, en el sistema literario, los elementos de nuestro universo real: espacio, tiempo, palabra y sus dependencias inevitables: interrelación, transformación, totalidad e integralidad. Esto quiere decir, también -aunque luego parece olvidarlo- la afirmación de H. Gouhier: "la obra teatral se crea para ser representada"³⁶. Porque representación es imitación de acciones que tienen su propio ámbito. Por tanto, son estructuralmente necesarios y semánticamente significan todos los aspectos que se refieren al espacio y al tiempo dramático. Precisamente un carácter peculiar del teatro, como arte de la representación, es que los signos verbales pueden ser sustituidos por signos o conjuntos de otros sistemas, especialmente los visuales.

Como arte de la representación en el tiempo, el teatro supone una fluidez que siempre queda remitida referencialmente a un cierto "continuum" espacio-temporal, cuya permanencia y totalidad contiene y organiza exteriormente los acontecimientos³⁷ que en él suceden y, en ocasiones, es parte misma de tales sucesos puesto que los determina (en el caso del determinismo cósmico o de la encarnación de fuerzas naturales dentro de una obra o un sistema literario del

autor).

El conjunto espacio- tiempo nunca se puede considerar como el inerte marco o recipiente de una acción, sino más bien, a partir de la noción de "ámbito", como una cierta configuración ambiental, también cósmica, pero predominantemente social y humana, reducción del universo a la medida del hombre tanto como influjo anímico del hombre sobre el universo. Y esto se acentúa cuando tal ámbito procede, directa o indirectamente, pero con claridad, de la palabra dramática activa, es decir, del habla del actor⁵⁸.

Sólo a partir de este hecho -dado como supuesto y llevado a la práctica- podemos comprender el arranque de El Juglarón y el conjunto todo de las determinaciones espacio-temporales de los cuentos. En las observaciones que siguen he utilizado tanto las acotaciones separadas (texto secundario) como las incluidas en los parlamentos. Pero hay que mantener como principio fundamental que, en El Juglarón, el espacio dramático nace y se crea a partir de la palabra viva, aunque un tanto material y masivamente plasmada, y por ello crece de la acción como un elemento más de la misma estructura en movimiento que es la representación (sin eliminar un resto de estatismo y fixismo decorativo arrastrado del último realismo dramático). Pero, en general, es el juglar quien, en su función de narrador, describe los lugares, incita a los duendes con su palabra, organiza el espacio y determina los tiempos. Esto, en concreto, resalta en el comienzo mismo, donde el juglar viene a producir un mundo a partir del vacío con una significación universal que el mismo personaje se encarga de declarar y repetir.

Se trata, en suma, de una nueva creación, en la cual la relación del macrouniverso con el microuniverso dramático está explícitamente resaltada. El ciclorama gris y vacío es la nebulosa; el vacío del escenario, la nada del primer día del Génesis, con sólo la luz uniforme. Y esto, que es descripción estática en la acotación, es también producto

de la palabra del juglar. Por él van a nacer unas historias o cuentos como vida nueva, síntesis de toda vida, para la que necesita un mundo; el cuento pide un escenario. A partir de este comienzo las acotaciones sobre el espacio y el tiempo señalan la relación inextricable, necesaria, entre el lugar y la historia y, de este modo, las circunstancias -dónde, cuándo- pasan a formar parte del núcleo dramático, de su estructura. Paul Levitt³⁹ señala, entre las funciones propias de la acotación dramática, el prefigurar la acción. De modo explícito y redundante ocurre esto en León Felipe, ya que un "ambiente" está interpretado, justificado e, incluso, animizado por el narrador. (Véase para este efecto, principalmente, "La princesa doña Gauda" y "Tristán e Isolda").

El problema técnico es la multiplicidad de los escenarios y el encadenamiento y fluidez de un espectáculo que respetara todas las orientaciones del texto. León Felipe suele señalar los escenarios con gran sobriedad de datos, apuntando sólo los elementos imprescindibles. De este modo, el rasgo común es la estilización funcional de los decorados. Hemos de mencionar aquí algo similar a lo que advertimos con motivo de las adaptaciones y los cuentos originales: cuando León Felipe sigue muy de cerca el texto original (Valle, Cervantes...) copia también y de modo más prolijo los rasgos descriptivos como acotaciones, incluso los que se refieren a movimientos de los actores. Esto indica que, aunque sea lo normal, no hay una preocupación específica del autor por la escasez de rasgos y decorados para la facilidad de la representación. En el texto prima la influencia "literaria" de los originales.

Algunos rasgos característicos y propios de León Felipe se reiteran en los distintos cuentos. Me refiero, principalmente, a las oposiciones espaciales características. El elemento común es el de la relación fuera-dentro como articulación formal, ya descrita al final del capítulo

anterior. Y, aunque cada uno de estos términos no representa un valor único aplicable a todos los relatos, podemos relacionar el término "fuera" con proceso y lugar de la aventura, y "dentro" con el lugar de la prueba (y la victoria o la derrota consiguientes). Esta oposición, que, más en general, nos inclinamos a considerar como determinante de la oposición-relación aquí / allí, que se invierten según la posición del héroe o personaje principal, es de hecho presentada en el espacio escénico concreto como una sucesión de espacios que el personaje recorre (paso de aquí-fuera a allí-adentro), como la presencia simultánea de los dos espacios visibles (pienso en una distribución apropiada para "La barca de Oro"), o, finalmente, como un solo espacio que está en relación necesaria con el otro como su complemento, su negación, etc. (vgr. la casa del pastor y el camino en "El pastelón del bautizo").

Y este hecho mantiene la relación coherente con el comienzo mismo de la obra. Allí se señalaba de forma universal la relación del microuniverso literario ofrecido con el macrouniverso del que formamos parte. Y esta misma relación trascendente, esta apertura significativa es la que viene a manifestar la dualidad y reciprocidad mutua de los espacios. La acción jamás queda encerrada en unos límites concretos y particulares. Ella, a través de sus propias determinaciones cósmicas y cósmicas, se abre a otras acciones, a otros influjos, los sufre y los contesta. La acción del espacio que vemos está en tensión con otra acción de otro espacio. Esto es evidente en "El pastelón" y en "Justicia", aunque aquí hemos de incluir también la importancia del tiempo. El espacio de la escena está dentro de otro espacio mayor e influyente; el tiempo de la escena está determinado por la simultaneidad de otras acciones, pero también por la presencia de acciones pasadas o de logros futuros. Desde otra determinación -tiempo y destino- esto mismo lo hemos hecho notar en los capítulos anteriores. Tal "trascen

dencia" de las escenas es uno de los hallazgos de estos cuentos de León Felipe, en su adaptación dramática, que, con su dialéctica y su tensión, logra evitar el peligro cierto del esquematismo literario y del determinismo dramático arbitrario⁴⁰.

Como elementos pertenecientes al sistema semiológico del escenario, muy unidos a la acción en ocasiones, están los accesorios. Pueden quedar sólo como complementos inevitables, señales de primero y segundo grado (una corona y la realeza); pueden también ser revestidos con un significado superior gracias al nuevo significante que es la relación de varios objetos. Este "supersigno" es muy frecuente en El Juglarón y determina, de modo simbólico-representativo, las fuerzas temáticas y psicológicas en conflicto. En este aspecto, tanto pueden significar de hecho como invitar a anticipar, tanto pueden provocar la acción como prefigurar el desarrollo⁴¹.

En "La mordida" dos son los elementos dignos de atención: la bolsa que agita Simplicio y el pato. Ambos se revisten del carácter de signo icónico, y el segundo tiene más marcado el valor de objeto mágico que abre las puertas al héroe, aunque camuflado bajo la lógica de la ambición. En "El abad", los pájaros -invención de León Felipe- señalan hacia una cualidad psicológica del clérigo, pero son el breviario y el cuchillo los que resumen visualmente el enfrentamiento de los antagonistas. También en "La primera confesión" la vela encendida y el caramelo -en relación con el tormento del infierno y el premio del cielo- están en oposición, aunque menos marcada que en el caso anterior. Habría que señalar aquí también el arma de Jackie. En "Justicia" es de nuevo la bolsa del dinero la que coordina la significación de una gran variedad de elementos: desde la avaricia, como determinante de la acción, hasta la prueba dramática de la mentira, recordándonos también, por oposición y analogía, la virginidad de la mujer. En "El paste-

lón" hay una pequeña multitud de objetos en escena, pero dos de ellos están estructuralmente en relación imagen-realidad y prefiguración-hecho. Son el cuchillo del pastel y el hacha del verdugo: el cuchillo se alza varias veces, pero nunca llega a cortar, mientras el hacha sí cercena la cabeza de su propietario (cuchillo-hacha, pastel-cabeza). En "La barca de oro" el objeto más importante es, sin duda, el violín que encarna el valor económico, la avaricia y relaciona las diferentes escenas puesto que es el único vínculo permanente y común entre los tres personajes. "Tristán e Isolda" tiene un doble sistema representativo de objetos: el pelo y el reloj, las peinetas y la cadena. Cada uno de ellos se relaciona negativamente con su par (carencia de pelo y peinetas) y con el opuesto positivamente (pelo equivale a cadena). Otros objetos también notables pero más periféricos en su oposición en la trama: las tijeras de don Meduso y el belén que preside la habitación de los jóvenes.

Me he detenido en esta enumeración para ofrecer el material necesario con que mostrar cómo -por ciertas repeticiones o equivalencias- también en este aspecto, en la "utillería", encontramos un sistema unitario de conjunto que posee su propia configuración en cada cuento. Se repiten insistentemente, al menos, dos series de objetos: la bolsa o equivalentes: cartera, violín, reloj de oro, (pelo); y las armas: cuchillos, hachas, tijeras... En definitiva, en conjunto son la representación de dos formas de poder y de los dos sistemas de mediación: intercambio y lucha.

Como síntesis y recapitulación de estos elementos en la trama, observamos la derrota constante y total de las armas (aun en el caso menos claro de Don Meduso, quien priva de su pelo a Isolda; porque implica una victoria por sublimación por parte de los enamorados). Incluso la de Jackie (¿podría parecernos "justa"?) queda abolida al final y ello nos revela el sentido posible y más probable de

todos los demás desenlaces. De la misma manera habría que interpretar el gesto nada ambiguo del abad, arrancando de su mano y guardando la navaja de Juan Quinto. Respecto de la bolsa y la ambición se da una doble posibilidad compleja. O bien hay un perder-ganar, como en el caso de Simplicio, o un ganar-perder por parte del hombre que vende su pato (en el mismo cuento) o del joyero que paga el violín, mientras la relación es inversa para el falso mendigo. Parece que el sentido de esta solución depende de la habilidad personal. La riqueza, a largo plazo, es del más hábil. En cambio, la derrota de las armas no ofrece estas variables complejas, porque se relaciona directamente con la amenaza de la libertad ("El pastelón") y su logro. Y este rasgo decide definitivamente el sentido de la acción (como quedará esclarecido en el análisis del próximo apartado).

La abundancia relativa de objetos materiales y su importancia en estos cuentos, es decir, su significatividad de segundo o tercer grado, nos remite a una nota peculiar de León Felipe que se advierte también en su poesía: el poder materializador, "cosificador" de su imaginación, que expresa metafóricamente realidades transempíricas con el vigor y la inmediatez de los términos: polvo, barro, hacha, fuego, humo, viento... Este rasgo ha sido visto en su faceta de simbolización -con el consiguiente cambio de plano del referente aludido y el enriquecimiento de sentido del término-; pero también presenta, por contraste, la faceta de la materialización de esos "sentidos" al ser contenidos en la imagen -visual o verbal- de un objeto o acontecimiento de nuestra experiencia inmediata, que es interpretado pero jamás anulado como tal objeto. Así, en el texto de León Felipe, todos los objetos nombrados representan ideas complejas y, como tales objetos con tal representación, pertenecen necesaria e ineludiblemente a la estructura dramática de sus cuentos (y de sus trage-

días, como se deduce de lo que allí quedó dicho).

Otros sistemas de signos, que expresan también las cualidades y relaciones del espacio y del tiempo, en su unidad, son la iluminación y los sonidos no verbales. Th. Kowzan, en el artículo citado, los refiere exclusivamente al lado temporal de la representación; pero no podemos dividir el continuo que forma el espacio y el tiempo ni en nuestra experiencia ni en nuestra percepción como espectadores del hecho dramático. El sonido del viento, por ejemplo, es el signo de un fenómeno atmosférico que como tal, supone un movimiento; y todo movimiento es entretelado de espacio y de tiempo.

Las luces pueden jugar un papel de significación dramática a partir de una cierta convención literaria (código), con lo cual un fenómeno natural manifiesta el significado implícito de un cuento o reafirma, redundantemente, la realidad de los personajes. Exactamente esto ocurre, a mi juicio, en los dos amaneceres y el atardecer que se acontan en "La mordida", "El abad" y "Tristán e Isolda". El primero de estos cuentos ocurre en una mañana iluminada por un gran sol. El texto nos orienta para la interpretación de esta circunstancia; el día es poético, el lugar, la línea jecosa de cualquier meridiano de la tierra. Estamos en una mañana sin estrenar, en el nacimiento del mundo. La hora cronológica importa menos que la circunstancia simbólica. En "El abad", el amanecer está lleno de evocaciones campestres: cantan los gallos, pían los pájaros, el pueblo despierta. Todos son también detalles de reminiscencias literarias, que en Valle se pretenden explícitas: "En la ventana rayaba el día, y los gallos cantaban quebrando albores"¹². Pero el rayar el día está, en la versión dramática, en relación con la conversión de Juan Quinto, con su transformación de bandolero de la noche en santo del día. Y la última luz del atardecer, la penumbra, señala la situación gris y triste del espíritu de Tristán y de Isolda.

Estos efectos, sin embargo, son sólo el caso particular de un sistema permanente, repetido, de iluminación, que está en estrecha relación con el esquema espacial que configura los escenarios de los cuentos, a través del contraste luz - oscuridad de la poesía, aunque en cada cuento las fuentes de iluminación pueden ser naturales, artificiales, etc. En varios ejemplos la oscuridad queda atribuida al espacio interior, mientras la luz queda en el lado de fuera. Esto como resultado final o como evolución progresiva cambiante a lo largo de la obra. En cualquiera de los casos, la luz no es un detalle ornamental, sino un elemento dispuesto en la estructura de la representación como redundante de efecto espacial o como interpretación, complemento, de la acción y los caracteres. Las inversiones, a partir de luz dentro y oscuridad fuera, son aún más significativas y acompañan de tal modo a la acción que no podemos considerarlas sino deliberadas. El caso más patente lo vuelve a ofrecer "El pastelón", aunque también "El abad" tiene este esquema: luz fuera (amanecer) mientras dentro se apaga el quinqué. (Recordemos el final semejante de Que no quemem a la dama y el significado poético que ya conocemos). En "La primera confesión", Jackie y el sacerdote pasan de la penumbra de la Iglesia al jardín luminoso. En "La Princesa", el contraste está al servicio del ambiente y de un rasgo anímico, como explica el texto mismo. "Tristán e Isolda" parecen suponer un sistema inverso, porque el exterior no es para ellos el espacio de libertad (iluminado), sino el círculo de la amenaza, mientras que el interior es el lugar del refugio, de la intimidad, del amor. Los otros cuentos no presentan rasgos significativos, sino meramente funcionales.

La atención concedida a los efectos luminosos queda menguada en lo que se refiere a los sonidos no articulados. Muchos de ellos se dan por supuestos, otros, en cambio, son señalados. Entonces adquieren un valor estructural, pues

acompañan a la acción y pueden recibir también un valor simbólico. El paralelismo o simetría de las dos partes de "Justicia" viene señalado por dos peleas, acompañadas de gritos, denuestos, ruidos (tal como se señala en las acotaciones respectivas). Los golpes de Simplicio en la danza o pidiendo paso, acompañan y refuerzan la acción. Con valor estructural y sentido simbólico hemos de "comprender" los sonidos en "El pastelón". Por ejemplo: lluvia y viento (presencia) contra no-lluvia y no-viento (ausencia); los golpes en la puerta señalan momentos equivalentes (isotopía estructural) de la acción, añadiendo la relación golpes en la puerta con los cañonazos y las sirenas. En resumen, todo cuanto en este cuento ocurre sobre la escena está relacionado con un efecto sonoro idéntico o equivalente.

En otros casos, el efecto logrado por los sonidos es la intensificación del efecto dramático: el sonido de las campanas, el sollozo del conde, la voz "imposible" de la infanta son ejemplos destacados. Otros ruidos son meramente ambientales, signos de primero y segundo grado como el ronquido del abad o los cantos de los gallos, los efectos de caídas o el ruido del yunque golpeado entre bastidores...

b.- La acción de los cuentos y su sentido.

A medida que avanzamos en el análisis, El Juglarón nos muestra, con mayor claridad, su configuración unitaria exterior o impuesta, el aspecto o apariencia reiterado y complejo en sus elementos y, por último, una correspondencia estructural de tales elementos significativos. Sin embargo, esta descripción queda aún periférica ante el núcleo esencial de un cuento dramático, que debe ser su acción. Y según todas las apariencias, es en la acción de la obra donde las divergencias se hacen insoslayables y la débil unidad exterior impuesta pierde toda la vigencia. Esto ve la mirada que pasa por los argumentos, los personajes, las secuencias, las actividades y los recursos dramáticos.

El narrador mismo convoca al lector-espectador a participar de esta diversidad, puesto que le interroga, en el pregón, acerca de sus preferencias. Y en su enumeración mezcla los rasgos que corresponden a un género con los que expresan el aspecto literario (acción o palabra) y los que se refieren al desarrollo y desenlace. Una enumeración arbitraria, inclasificable.

Si seguimos también su invitación de comprender e interpretar la obra, en su conjunto, como la manifestación mítica de la vida, se nos impone la consecuencia de que, sobre el escenario, se revelan los distintos incidentes que abarcan en su ejemplaridad una amplia gama de sucesos, situaciones, personajes, fuerzas temáticas personales y sociales, etc. Y ello visto literariamente desde una variedad pretendida de perspectivas que actúan en el texto literario y distancian aún más entre sí los cuentos, que ya por sus contenidos se diferenciaban.

Y, sin embargo, tal impresión, por razonada y fundada que se presente, no parece ser la última que afecta a los aspectos más fundamentales. Porque la obra no es sólo manifestación mítica de la vida, sino "interpretación literaria" también. No es cuento, sino cuento como sueño y sueños como cuentos. Y toda interpretación necesita conducir la variedad a una unidad superior, reducir la posible contradicción a contrariedad y a síntesis, ver lo múltiple desde una altura que comprenda sus relaciones generales y necesarias. O, simplemente, en caso contrario, la vida será caos, desconcierto. Como muestra la poesía, éste es exactamente un núcleo de la creación literaria de León Felipe: la lucha contra el caos, la ordenación siempre débil de esta dispersión de la existencia a través de una nueva creación dramática por la palabra eficaz del poeta. ¿Será así también en estos cuentos? ¿Mantendrá el autor esta perspectiva eficaz, dinámica, ordenadora?

La primera respuesta nos ha venido dada ya. Está implícita, precisamente, en la figura del juglar; en su atuendo, síntesis aglomerada; en su función literaria de narrador y demiurgo. El vacío se rellena de figuras en movimiento, el movimiento se ordena en figuras con sentido y en estructuras significativas. Y en esto nos vamos a concentrar ahora para mostrar que, si a nivel de superficie o manifestación domina la variedad en El Juglarón, en el nivel profundo -semántico- hay una unidad de interpretación, una coherencia significativa a la que podemos apuntar y, tal vez, acceder.

Dejando el nivel de la narración, buscamos la aparición de estructuras vinculadas entre sí, estructuras comunes de significación. Nos hemos de dirigir, por tanto, al nivel de los actantes, cuya aparición textual son los actores, y de las funciones, cuya ordenación concreta determina la acción total de la obra⁴³. Para ello vamos a utilizar algunos de los elementos elaborados por A. Greimas en su Semántica estructural, como mero instrumento de trabajo. A priori podemos intentar justificar esta elección metodológica por los siguientes motivos:

A. Greimas nos ofrece un método formal elaborado a partir de las aportaciones de V. Propp y de E. Souriau. La Morfología del cuento y Les 200.000 situations dramatiques le ofrecen la base desde la cual procede críticamente para la configuración del modelo actancial que parte de la sintaxis como espectáculo simple, en primer lugar, y para la reducción de las funciones a categorías funcionales, seguidas de un procedimiento de homologación de ellas. Así, puede llegar a la definición general de relato como la "manifestación discursiva que desarrolla, gracias a la consecución de sus funciones, un modelo transformacional implícito"⁴⁴. Lo interesante del modelo y de la definición es que, a pesar de la inseguridad que procede de los inventarios originales, "parece

poseer, en razón de su simplicidad, y para manifestaciones míticas solamente, un cierto valor operativo"⁴⁵.

¿Dónde situamos tal valor operativo para este trabajo? En primer término, en la configuración del relato según tres clases de secuencias: de contrato, de lucha y de disyunción que representan acrónicamente y diacrónicamente todo el universo semántico del cuento. En segundo lugar, en que según esta reducción, podemos más fácilmente analizar el modelo transformacional implícito en cada cuento, fijándonos, a partir de la acción del héroe, en la inversión de los signos del contenido desde la secuencia inicial a la secuencia final. En tercer lugar, en la posibilidad de fijarnos específicamente en las modalidades de este héroe, según su propia situación dentro de estas secuencias (alienación, carencia, deseo) es decir, según su investimento temático y también formal (máscara), para concluir con el reconocimiento de que es objeto, el cual confirma la transformación operada.

De este modo creo que se recoge la mejor herencia de Souriau, atendiendo a lo que específicamente nos interesa, y queda suficientemente clara la propiedad estructural de los relatos dramatizados, según la cual la dimensión temporal en la que se hallan situados está dicotomizada en un antes y un después. Precisamente a este antes-después discursivo corresponde una "inversión de la situación" que no es más que la inversión de los signos del contenido. Por estos pasos podemos, pues, llegar a un primer -y quizá vacilante- ensayo de la significación propia del universo literario de El Juglarón.

Aun aceptando el uso instrumental del método, sin entrar en discusiones teóricas con él, parece innecesario y abusivo mostrar minuciosamente el proceso de análisis de cada uno de los cuentos. Así, sólo expondré en el texto dos análisis como una muestra operativa, seleccionada por el interés de estos relatos. Son "La Mordida" y "El paste-

lón del bautizo".

dos modelos de análisis actancial reducido

"La Mordida" es un relato dramático de siete personajes. En ellos encontramos el siguiente elenco de actantes:

El mandador, encarnado en el personaje del REY y, dentro del relato general, también por la familia (hermanos) en el microrrelato que Simplicio hace de su vida anterior. El bien pretendido u objeto es el cargo, la participación en el poder real. El destinatario de este bien y el héroe o sujeto coinciden sincréticamente en el mismo actor, SIMPLICIO. Este queda cualificado por el ganso, que cumple el papel de ayudante, mientras la función de oponente aparece repetida en varios actores: los dos porteros y el hombre (el cual puede ser considerado bajo el modo peculiar del traidor). Es importante esta repetición de la misma función en diversos actores por lo que después atañe a la prueba. Pero aún más significativo resulta el sincretismo de héroe y destinatario en un solo actor, carácter aducido por Greimas como posible rasgo propio del cuento popular.

El relato se articula en unas secuencias establecidas e invariantes en su esquema que aceptan infinidad de realizaciones. Aquí podemos establecer esta serie (aplicando previamente una elemental división de escenas):

Escena 13

I.- ENGAÑO-TRAICION

- a.- llegada del héroe de incógnito (Simplicio)
- b.- prueba: contrato: afrontamiento-logro
(Hombre-Simplicio. Modo del engaño)
atribución de la misión
consec.: recepción del ayudante.

Escena 29

II.- PRUEBA PRINCIPAL

a.- llegada de incógnito (disyunción- con
junción)b.- prueba: identif. por la marca de reco
nocimiento = ayudante.

combate + victoria (Portero - Simplicio)

consecuencia: el héroe pierde la mitad de
su vigor, pero recibe a cambio "in-
formación" y "autorización".

Escena 30

a'.- llegada de incógnito (conj.-disyunc.)

b'.- prueba: identificación

combate + victoria

consecuencia: el héroe pierde
otra mitad de su vigor.

Infor. + autor.

Escena 40

a".- llegada de incógnito (disy.-conjunc.)

b".- prueba: combate + victoria

ofrecimiento vs. aceptación

recompensa vs. cesión

consecuencia: cualificación

reconocimiento

(inversión del incógnito)

afirmación

atribución vs. castigo

(El REY, atribuidor del bien o mandador, se presenta bajo la apariencia del oponente en la prueba glorificante que lleva al reconocimiento. Y la consecuencia, la plena adquisición y goce de los valores, sigue inmediatamente a este enfrentamiento REY-SIMPLICIO).

La situación inicial del relato nos ofrece al héroe que "busca fortuna" solo y alienado. En su enfrentamiento con el HOMBRE, su condición de tonto o simple queda ratificada por el engaño y la pérdida de la bolsa, su propiedad, vínculo con el pasado propio y garantía de su busca. Así, la secuencia inicial del cuento nos ofrece una serie redudente de privaciones sufridas por el héroe que consolida su carácter de alienación. Sabemos que el héroe aparece ya, en su presen

tación, alienado de una primera situación, pero feliz, integrado por la posesión del dinero. Tal situación es narrada por él mismo como el investimento: mandamiento de la familia vs. aceptación de su condición de héroe que busca su integración en otro lugar. Y esto se origina a partir de la ruptura del contrato implícito original constituido por la familia: muerte del padre y salida del héroe.

Por contraposición, en la secuencia final Simplicio queda integrado con el REY (¿Rey = padre?) y poseedor de la fortuna, descubriendo entonces su verdadero ser, su condición de astuto, mediante el engaño a todos los demás y el reconocimiento público de su comportamiento. De este modo la secuencia final se articula como una serie paralela de adquisiciones estrictamente correspondientes a la pérdida inicial y que denominamos, en conjunto, reintegración. Al final del cuento Simplicio tiene atribuidos el saber, el querer y el poder como modalidades de su ser, y es por lo tanto la representación del hombre que goza la plenitud de los valores. Estos valores se significan en la comunicación de unos cargos o funciones características: consejero y amigo del rey con el encargo de buscar otros porteros. Simplicio, con ello, ha vencido el saber (engañador) y el poder (coactivo).

Entre una y otra secuencia la intriga está mantenida por la separación de las funciones (de la primera a la última escena) y recubierta por los recursos de búsqueda, petición y cualificación, cada uno de los cuales contiene a su vez el siguiente; es decir: la petición se integra dentro de la búsqueda y la cualificación dentro de la petición. Precisamente la parte tópica central del cuento, que se deriva funcionalmente de la prueba cualificadora (enfrentamiento HOMBRE-SIMPLICIO), es la marcha hacia el palacio (partida hacia el objeto) y el afrontamiento de la prueba, que contiene la petición (a los Porteros y al REY) y la cualificación (por parte del REY).

La situación final invierte, entonces, los signos del contenido de la situación inicial. Pero esto lo realiza dialécticamente y no por simple sustitución (no habría relato): se trata de una negación de negación. Puesto que el simple es reconocido como astuto y el engañador en engañado, al fin del relato queda afirmado el término positivo que aparece negado en el desarrollo.

Hemos de resaltar la identidad del paradigma (es decir, las funciones iniciales y finales se corresponden explícitamente) y la redundancia en el sintagma narrativo. La función de esta última será manifestar la dificultad encontrada por el héroe para su realización. Tal redundancia se manifiesta en los personajes desdoblados y, a nivel estilístico o textual, como repetición de preguntas y respuestas, de movimientos, etc. Existe igualmente una correspondencia entre la configuración estructural del cuento como narración dramática y funcional. Así, respecto al espacio, existe la oposición fuera / dentro correspondiendo a las situaciones inicial y final y cuya superación, en las pruebas, presenta el camino del héroe como una progresiva introducción o penetración. Dentro será el lugar del reencuentro con su verdadero ser, mientras que fuera es el lugar de la existencia abandonada, arrojada... El tiempo sigue también el mismo esquema dicotómico -pasado/futuro- cuyo eje es la pérdida de la bolsa y se articula con el espacio por la marcha del héroe.

Tal vez podríamos aún preguntarnos, en una ulterior revisión de estos datos escuetos, por el significado del cuento y de sus secuencias características. Esto supone intentar una interpretación de conjunto para llegar a la descripción del universo semántico -¿necesariamente simple?- que subyace a este cuento, tan convencional desde el punto de vista literario.

En el enfrentamiento HOMBRE-SIMPLICIO, el primero miente, mientras el segundo manifiesta toda su verdad.

Por consiguiente, la mentira contra la verdad parece ser el contenido de esta secuencia. Tal contenido varía a lo largo de las restantes pruebas. Los Porteros no mienten, pero SIMPLICIO no dice la verdad: entonces el enfrentamiento está entre no-mentira y no-verdad. Pero la "mentira" tiene relación con el interés, tanto en el Hombre como en los Porteros: el saber se utiliza en relación al querer. Frente al Hombre, Simplicio ofrece la gratuidad de su danza; frente a los Porteros, la fuerza temática que posee (y el vigor del ayudante) que se descubrirá como autenticidad humana.

interés - mentira vs. gratuidad verdad.

interés - no-mentira vs. fuerza temática - no-verdad.

Ahora bien, la verdad y la no-mentira se descubren en relación con la tontería (ilusión) en Simplicio, mientras la mentira y la no-verdad aparecen en relación con la sagacidad (realidad). El tercer par que articula el universo semántico -axiológico- del cuento es

realidad-sagacidad vs. ilusión tontería

con un lado objetivo y otro subjetivo de respuesta a esa realidad

Así, la interpretación de este cuento puede acogerse al segundo modelo ofrecido por el mismo Greimas⁴⁶ y que él denomina el "modelo transformacional". En un mundo sin ley (que en "La Mordida" es representado por la pura y gratuita autonomía personal, con la posibilidad del engaño impune contra el otro) los valores están trastocados (la simplicidad, la alegría gratuita, la verdad son vencidas). La acción del héroe enfrentándose con la pérdida de estos valores hace posible su restitución y, con ello, la vuelta de la comunidad al reino de la ley, cuya integración él disfruta de manera ejemplar (desaparición de los extorsionistas). La conclusión del juglar (aunque es exterior al cuento mismo no lo es al conjunto de la obra) ratifica que el esquema ideológico latente es el del mundo sin ley, es decir, sin una ley univer-

sal, regido más bien por la astucia (saber) con engaño (interés propio) y por la fuerza (poder) con violencia (interés propio), que se oponen a la satisfacción del deseo (querer), o sea, a la realización del hombre indigente y alienado.

"La Nordida" representa como defecto la irrupción de la no-ley en el reino de la ley. O, quizás mejor, el desorden dentro del orden. Y, a la vez, ofrece un modelo de solución ideológica (en el puro plano mítico del cuento dramático, como acepta el juglar en su conclusión) y una decisión ética optativa como censura a la implantación social de los "contenidos invertidos" bajo la imagen "vicio nacional". Esta etichidad de la pieza aparece también en el nivel léxico como una construcción hipotética (interrogativa) y alternativa, en boca de Simplicio (con ruptura del esquema del cuento, pues se dirige al público).

"El pastelón del bautizo" se nos ofrece como un relato dramático de seis actores que, ya desde su enumeración en el reparto, vemos caracterizados por un rasgo y no por nombre alguno, y fácilmente distribuibles por parejas: el alcalde y su mujer, el pastor y la suya y los dos desconocidos. ¿A qué estructura actancial responde esta distribución de papeles? El sujeto es el Desconocido I quien resulta igualmente el destinatario del bien, con el mismo sincretismo que en el cuento anterior. La función de oponente está dividida entre todo el resto de los personajes, cinco en total. El ayudante es un objeto, como en el caso anterior también, que recibe el sujeto del oponente principal, su hacha.

Este esquema nos ofrece dos motivos de comentario. En primer término, la abundancia de actores para un solo agente, el de oponente; ello parece indicar, en el nivel del texto, donde es eficaz esta redundancia, una insistencia en la dificultad, un aumento cuantitativo del impedimento -quizás también cualitativo- para que el sujeto logre el objeto (que es también su propia realización) y de tal modo que

puede, en un momento, parecer imposible. En segundo término, la ausencia del actante destinador ("atribuidor del bien" en Sourieu). Podría parecer que es el mismo sujeto, pero es to resulta extraño. Más bien pienso que debemos acudir a la secuencia final, como en el caso de "La Mordida", para hallarlo. Comprobaremos entonces que quien realiza esta función es precisa y curiosamente, el juglarón, que interviene desde dentro de la trama, asumiendo la función aún no identificada en el relato.

La situación inicial está representada por la libertad impedida, amenazada en el nivel del relato, si se la re conoce como tal. Se trata de la alienación de la libertad del héroe, acompañada por la carencia que manifiesta en todos sus rasgos (vestido, necesidad de tabaco, pipa, calor, etc.). En contraste con esta situación, el final del cuento nos manifiesta la libertad atribuida al héroe y sancionada tras el combate para su consecución. Se trata en la prueba, por consiguiente, de afrontar la amenaza y eliminarla para que aparezca la libertad. En definitiva, tal como expuse ya en el cuento anterior, un proceso dialéctico (como su modelo lingüístico: "no dejará de hacer") por el cual aparece el término positivo, no en su simplicidad original, sino co mo negación de negación: libertad equivale a ausencia de de terminación extrínseca y efecto de un esfuerzo del héroe, de una prueba. (Recuérdese el modelo de "destino" trágico ante el cual el héroe afrontaba la prueba y sucumbía).

Hemos de prestar aquí especial atención a lo que constituye la secuencia central de la narración, la lucha, que comprende afrontamiento vs. logro y que nos mostrará me jor el proceso de inversión de los contenidos entre la situación inicial (secuencia de contrato) y la final (reconocimiento), mientras que las secuencias de disyunción son mi nimas (llegada de incógnito = llegada al lugar del combate; partida = retorno), correspondiendo un desplazamiento a varios actores para dejar solo al héroe con el oponente

principal.

La secuencia de la prueba se realiza en tres momentos:

a.- Reconocimiento-identificación.

Mediante ciertas marcas -aquí verbales- el oponente es conocido como oponente, es decir, amenaza (se añade el instrumento). Y el héroe es también caracterizado como el héroe de la libertad, aunque ese carácter propio no le es atribuido al actor-personaje (disimulo).

b.- Afrontamiento-victoria.

Está representado de modo simbólico por el paso del ba cha, ayudante, o comunicación del objeto-vigor desde el oponente al héroe.

c.- Logro.

El héroe elimina la presencia amenazante del oponente y consigue, de este modo, su identidad manifiesta y real como héroe de la libertad.

En toda esta secuencia el héroe aparece con una más cara, como también el verdugo al comienzo. Es significativo, en este sentido, la identificación que ambos reciben. Pero el verdugo-opponente descubre su identidad, con lo que pierde la impunidad que le protegía, mientras el héroe presenta su identidad sin descubrirse, manteniendo la máscara ante los demás.

El acento puesto en la importancia de la prueba -manifestación al nivel del discurso de la inversión de contenidos- nos orienta para dar a este cuento una interpretación similar a "La Mordida", por cuanto sigue el modelo transformacional. En un mundo mal organizado (injusto), sin ley, la acción del héroe ofrece el modelo ideológico de configuración nueva a partir de una situación intolerable, imposible. Esta acción se levanta, en la misma dirección que la de Simplicio, pero con mayor tensión y vigor, hacia la exposición de un modelo utópico, meramente reflejo de un arquetípico sistema axiológico, cuyo valor más representativo

se denomina libertad.

Pero observamos el investimento del héroe como héroe solitario, mientras que el resto de los personajes-actores forman una conjunción frente a él (un solo actante). Incluso la atribución y confirmación de la posesión del objeto le viene de fuera, del juglar, quien, propiamente, no pertenece sino a este nivel formal, a la trama del cuento. Se conforma, pues, el esquema libertad - opresión (autodeterminación-heterodeterminación) como relacionado íntimamente con el par individuo-sociedad. Además, existe una acción del Desconocido I que rompe una convención establecida por ley: no matar. Así, parece que en la base del esquema está también el par justicia-ley, que relaciona libertad con justicia y ley con opresión y sociedad. El cuento implica, indudablemente, la ruptura anárquica de un orden opresivo e injusto, cuya expresión no está en relación con la expresión de la libertad (viento-navegar-soñar).

Los actores-oponentes están, además, investidos de unos cargos que León Felipe inventa por su cuenta. Aquí tenemos otro elemento que nos orienta hacia la significación del cuento en un estrato más modal. Estos rasgos son los de pastor, representante oficial de la autoridad religiosa, y de alcalde, representante oficial de la autoridad civil. Las esposas pueden ser consideradas redundantes en el nivel textual. Y estos actores salen fuera de escena, están ausentes del lugar en el momento del crimen. Es decir, que la muerte del verdugo se ejecuta en ausencia de toda autoridad. Este aspecto viene a reafirmar los rasgos propios de la estructura de significación del cuento que hemos deducido de la actuación del héroe en la prueba. Si la eliminación del verdugo es el logro del contenido negado y afirmado que el héroe busca -su libertad- puede deducirse que ésta es considerada como ausencia de autoridad o, más cuidadosamente, que sólo se accede a ella en ausencia de la autoridad.

De modo aún enteramente provisional podemos establecer ahora una relación de semejanza/desemejanza entre los dos cuentos que hemos analizado. Por un lado, ambos tienen una configuración común y una estructura semántica igual, pues nos refieren a la acción del hombre que modifica, según un modelo ideal, las condiciones de la realidad (= de la relación humana). En ambos casos es el héroe solo frente a los demás. Pero en "La Mordida" la consecución era la instauración de un orden nuevo, de una ley que vencía la propia determinación interesada, mientras que en "El Pastelón" toda ley y toda autoridad son vistas como negativas y se trata de la implantación de los valores individuales, no sociales, del valor constitutivo del individuo como tal (sujeto poético, ser genérico, representante) dentro de una sociedad que ya no parece transformable. De este modo va apareciendo en el conjunto de El Juglarón una complejidad no integrada de aspectos. Pero no hay contradicción entre las consecuencias de ambos relatos, como podría parecer, ya que en todo caso es común el goce personal y la realización del héroe, sea en un orden nuevo que él impone, sea al margen del orden que impone la sociedad.

el conjunto de "El Juglarón"

Los demás cuentos también nos ofrecen, a través de sus estructuras dramáticas, rasgos parciales del universo semántico de León Felipe. Según lo dicho, aparece algún relato como la inclusión del héroe extraviado en el orden -así "El abad de San Gaudián"- lo cual representa míticamente su "salvación". Mientras que en otro, "La primera confesión", el héroe es más bien liberado rectamente del orden opresor, puesto en un nuevo contexto de libertad, de gozo, acabando por mostrar la estructura analógica más semejante a "El Pastelón del bautizo". "Justicia", por otro lado, se acerca a "La Mordida" por cuanto es un relato de reimplantación del orden en un mundo de intereses contrapuestos -disparos y enfrentados- que se ayudan de la mentira y del disi-

• BIBLIOTECA
MAY 1977

mulo. El héroe debe vencer esas fuerzas para conceder la justicia a quien la tiene (justicia=verdad). En todos estos casos el final implica un reconocimiento del héroe, es decir, de la rectitud de su obrar que lleva anexa la sanción del nuevo orden logrado.

"La Princesa doña Gauda", por su parte, ofrece una ruptura del orden, la irrupción y aparente victoria de la injusticia como mal y daño del inocente, la cual no puede dejar de ser castigada. La opresión o victoria de la fuerza en este relato contrasta con la victoria de la astucia -y la astucia y la ambición frustradas- que representa "La barca de oro", que no es sólo un relato con inversión final deceptiva, sino un ejemplo también de cómo el abuso del "inocente" es castigado.

A continuación los resúmenes de los análisis que pueden justificar esta exposición inicial insistirán sobre los puntos propios y particulares de cada uno de los cuentos, sin pretender que aparezcan, en cada uno y explícitamente, todos los elementos que figuran en ellos. Como conclusión, intentaré hacer una síntesis de los actores según las funciones que representan en el universo simplificado que es el relato dramático.

En "El Abad de San Gaudián", la prueba se inicia con la llegada del héroe (Juan Quinto) al lugar del "combate". El esquema del relato, a partir de ese momento, se puede mostrar así:

desplazamiento

enfrentamiento: cualificación del abad (rezos)
cualificación de Juan Quinto (el
arma)

reconocimiento mutuo

(desplazamiento)

Eje: búsqueda vs. decepción
(desplazamiento)

consecuencia: Nueva investidura (reconocimiento)

ayudante -- oponente

atribución de nueva función y aceptación

glorificación: identificación

desplazamiento: salida.

El conjunto de los movimientos no opone solamente dos espacios, a su vez complejos, fuera (abajo) y dentro (arriba), sino que representa un movimiento de ida y vuelta que realiza Juan Quinto, redundancia espacial del proceso de la prueba que concluye con la unión de contrarios (Juan y el abad abrazados) y la negación dialéctica de la oposición inicial.

Porque, en efecto, la inversión de los contenidos correspondientes a la situación inicial y final viene dada, únicamente, por el cambio de la relación de los dos actores-actantes. León Felipe la describe, en el comentario del juglarón, del siguiente modo: (Juan) "vino a robar al Abad y cayó en la ratonera de la gracia que el Dios misericordioso le había colocado en un rincón"⁴⁷. Así, el héroe inicialmente se mueve por el cumplimiento de una necesidad y la eliminación de una carencia. Pero el abad se revela, en el transcurso de la prueba, como el verdadero héroe e impone el auténtico orden -bien por encima del mal- representado por la eliminación metafórica del adversario en la privación del cuchillo (su objeto-vigor y marca principal de reconocimiento). Y en esto consiste la modificación de León Felipe, como ya señalé. Si en el relato de Valle, Juan huye y mata, aquí cede. El sentido profundo del cuento cambia porque la situación final es otra y, por consiguiente, la relación entre la situación inicial y la situación final y toda la estructura de significación. En Valle Inclán hay victoria del adversario, pero no transformación; Juan Quinto vuelve a su "espacio", al monte, y mata.

Si la pareja temática es bien vs. mal, nos interesa observar con qué manifestaciones aparece dentro de la obra. Y podemos señalar los siguientes núcleos relativos al primero: espiritual - material; pacífico - violento; santo - bandido. Cada uno se presenta a un nivel progresivamente más anecdótico y particular de la estructura significativa del relato. Además, está el par que equivale al primero según la perspectiva de la cualificación de los personajes: saber vs. querer. Pero ninguna de las dos fuerzas sería por sí misma capaz de vencer a la otra, estando encarnadas en actantes contrapuestos. Hace falta el investimento del poder. Y sabemos que éste corresponde al abad porque vence. Luego queda ratificado todo el conjunto axiológico y vital del abad frente al de Juan Quinto. Ahora bien, hemos de recordar que el autor coloca de hecho este poder actuando en el enfrentamiento, pero no lo atribuye al personaje, sino a una dimensión exterior que reside en el personaje y que domina la acción. Ese poder es el investimento actancial propio de Dios que convencionalmente se denomina gracia y cuya actuación es "libre".

Finalmente, la oposición del abad y Juan Quinto se realiza también en el nivel ontológico (no sólo moral y dinámico) con el par ser vs. parecer. En la conclusión se impone el verdadero ser frente al que no es verdadero; mientras que Simplicio lograba el objeto de su búsqueda, la acción desiderativa de Juan Quinto concluye en la decepción: no hay comunicación del bien deseado. Y el fracaso es la forma mítica de la negación, (que tendería a la anulación = muerte). Pero aquí la decepción no es completa. Sólo parece el lado malo, la potencia destructiva del personaje, su ser bandido, que es su aparecer como bandido. Y, de este modo, negado el término negativo, puede aparecer su verdadero ser que es reflejo y atribución del abad mismo. Por tanto, podemos también afirmar que, en el nivel de la acción, Juan Quinto lleva una máscara que cae, descubriéndose a sí mismo,

y, por tanto, haciendo posible su paso a un nuevo orden, donde puede alcanzar esa "plenitud de los valores" representada por el abad y que se denomina "santidad".

En "La barca de oro", la inversión final es también deceptiva. Toma la forma narrativa del engaño. Y esta frustración viene a ser la descalificación axiológica del deseo -avaricia. Es un caso distinto al de Simplicio (que sí logra la comunicación y goce del objeto) y también de Juan Quinto (que es anulado y reincorporado a un nuevo orden de valores, donde se le ofrece un nuevo objeto para su búsqueda). El comerciante de la joyería aparece movido por la codicia y cuenta con el dinero y la persuasión como ayudantes para conseguir la comunicación del objeto, el violín. La inversión decepcionante se muestra en la escena final, con la evidencia, además, de que el contrato establecido entre el caballero y el joyero ha sido un falso contrato y la prueba, una falsa prueba, simulada. En el reconocimiento, necesario para la economía sancionadora de la obra, aparece la verdad del engaño.

Esto la relaciona con "La Mordida", pues el mismo efecto se produce con el desenmascaramiento de los Porteros por parte de Simplicio; ellos tienen un comportamiento que corresponde al del comerciante. Aunque en "La barca de oro" todos llevan máscara. El mendigo va disfrazado, el caballero no es tal y el comerciante adopta la actitud de la bondad y el sentimiento bienhechor. En el mundo del disimulo y los intereses particulares, triunfa el más hábil, el mejor disfrazado. Y, a la vez, el mismo comportamiento resulta castigado por quienes lo ejercen contra los otros. ¿Se puede llamar a esto un "orden" o el relato, más bien, pone en evidencia la contradicción del comportamiento humano, la imposibilidad de la reducción a una estructura racional a causa de la acción particular de los sujetos?

"La Princesa doña Gauda" describe la acción diametralmente opuesta a ésta. Todo el relato se extiende en la

ruptura del orden, el cual es restaurado en "otro sitio" y por "otro sujeto", destinador ausente y que interviene mediante el recurso mítico de cumplimiento de un plazo. Así, la obra comienza ya por una situación inicial inestable, donde se ha producido la ruptura del contrato y, por consiguiente, de un orden establecido (promesa de matrimonio in cumplida) que debe ser restituido. La narración se organiza según la transmisión de una sola orden, donde las funciones que intervienen son: deseo vs. mandato; orden vs. aceptación y afrontamiento vs. logro. Pero la conclusión de la obra es también decepcionante puesto que hay ausencia de comunicación del objeto: no se disfruta el matrimonio del Conde y la Princesa, porque en la restitución de la situación inicial y el restablecimiento del orden se ha violado otro orden superior que engloba el de la acción humana. Y así surge una nueva ruptura, caracterizada como muerte y emplazamiento, que conduce a la restauración de la justicia (suprema).

El paradigma que se actúa en el cuento -Rey vs. súbdito- está incluido en otra relación paradigmática más fundamental, ulterior, Dios vs. hombre. La secuencia sintagmática que, mediante la acción del sujeto, desarrolla la orden del Rey, niega la relación paradigmática orden divina vs. cumplimiento humano. La restauración de esta última por la consumación del relato (no disfrute del logro y afrontamiento del juicio) restaura el orden negado por la secuencia y sitúa este cuento en la esfera de los que reafirman una cierta axiología y un orden de relaciones verdaderas y triunfantes, aunque no se les puede reconocer en el aquí de las acciones humanas, sino, más bien como negación de éstas, en la aparición de una instancia que retiene el poder supremo -socialmente establecido y aceptado- en su vertiente de gracia ("El Abad...") o de castigo.

Aunque en la secuencia inicial el sujeto es la princesa y el objeto del deseo (en la forma del deseo

sexual, "ansias"), el conde, luego de la transmisión del Rey-padre (mandador), es éste el sujeto que recibe el mandamiento (contrato), parte (disyunción) y realiza la prueba (afrontamiento vs. logro y consecuencias). Pero aquí la fuerza temática es opuesta al verdadero deseo del héroe; es el miedo que hace triunfar el parecer frente al ser (amor) con el modo de la injusticia. Pero en la narración se apunta a un nuevo orden que es el ser por encima del parecer, en relación con los pares ya establecidos de la justicia-injusticia, que se relaciona también con el poder arbitrario en manos del Rey y del deseo particular, otro modo de avaricia y extorsión (querer) en el ánimo de la Princesa.

Este hecho de los dos órdenes no surge meramente al final, como una solución impuesta que rompiese el modelo estructural-narrativo para dar cabida a esta revisión del orden axiológico. Porque en el comienzo ya hay una implicación de los dos sistemas de fuerzas en boca del Rey, quien se apercebe de que su mandato sería la ruptura del sistema universal admitido:

Fuerza no tiene mi cetro
contra lo que el cielo manda.

De este modo, la secuencia final no hace más que cumplir el castigo por la violación cometida. Y corrobora la sentencia de que el desorden humano -la salida del reino de la ley a causa del deseo particular- conduce a la destrucción. En este sentido hay una homología entre Simplicio, que al restaurar el orden goza de la plenitud de los valores, y este relato, donde la pérdida del respeto lleva a la pérdida de todos los valores.

Tenemos, por consiguiente, una serie de elementos que pueden comenzar a sugerir una determinada dirección respecto al sentido de estas narraciones, según su estructura. Sea de modo directo o de modo inverso, como restauración y premio o como castigo, la conclusión tiende a homologarse en todos, con sus notas de significado correspondiente al

cuento mismo particular. Afrontamos ahora un caso en que se da la solución positiva y la acción directa y eficaz del héroe. Es "Justicia", cuyo aspecto más importante es, por cierto, esta acción del héroe, mientras en el cuento "La primera confesión" es su pasión el rasgo decisivo. Al referirme a la acción señalo que el significado del cuento aparece a partir de la atribución de un contenido o valor que el héroe realiza, transmitiéndolo, mientras que al hablar de pasión quiero decir que es la misma configuración del héroe, o su paso por la amenaza y la muerte, hasta el reconocimiento, lo que configura y manifiesta el significado del cuento. (Reconocemos aquí, de nuevo, el esquema descrito en la tragedia). Desde este punto de vista tienen una cierta relación Sancho y Simplicio, como también la tendrían Jackie y Juan Quinto.

Más adelante insistiré explícitamente en la relación completa de los protagonistas de estos cuentos. Sin embargo, será conveniente matizar lo adelantado con la comparación entre Sancho y Simplicio, respecto de la prueba que cada uno debe afrontar y superar. En primer lugar, lo que las diferencia es el recurso estilístico dramático: en un caso se trata de la aventura del héroe en dirección a un bien, caracterizado, por tanto, como objeto de búsqueda; marca mucho los desplazamientos. En cambio, para Sancho se presenta como el bien indeciso, atribuido, mediante juicio, a un personaje. La modalidad bajo la que se ofrece la acción de Simplicio es la de querer, mientras que la de Sancho se manifiesta como saber. Dicho esto, hay que insistir ya decididamente en la semejanza de los héroes y las pruebas. Simplicio consigue el objeto deseado a pesar de un mundo sin ley y Sancho atribuye, mediante su acto de gobierno, un orden justo a ese mismo mundo, aplica sabiamente una norma que ordena los intereses particulares enfrentados. En ambos casos se trata de conseguir la ordenación que se propone como axiológicamente modelica por la implantación en la sociedad

de una justicia superior, libre, autónoma. Ello comporta, además, la manifestación en cuanto tal, oculto durante la prueba; el héroe "enmascarado" es reconocido y exaltado por la obra realizada.

A partir de esta reflexión, los siguientes datos de El Juglarón podrán integrarse también armónicamente en la comparación, desde lo que conocemos de "La Mordida". Pero ahora aún vamos a centrarnos en la acción de Sancho. La prueba que se le impone -de manera clara y explícita por boca del mayordomo⁴⁹- nos ofrece el cuadro de los actantes repartidos así: Los Duques (mayordomo) como destinatador; Sancho, el héroe, y el pueblo, el destinatario del objeto que es la justicia (y los valores que implica de orden y de gobierno); los otros personajes realizan la función de oponentes y el recurso del héroe, su ayudante, debe ser el ingenio; en este caso de atribución de la verdad frente a la mentira surge de nuevo la relación entre valores éticos fundamentales, a través de las configuraciones míticas concretas.

La prueba es la liquidación de una falta (injusticia como abuso sexual). A la vez, éste es el objeto a conseguir: la ordenación de un mundo, supuestamente roto, que se presenta bajo el modelo de la "incertidumbre". Sancho actúa como árbitro o destinador del objeto de la prueba; y así representa al destinador original, asume su papel. La consecuencia debe ser el reconocimiento, por parte del pueblo, de su capacidad para esta función.

En la conclusión se ratifica el acuerdo o pacto entre el gobernante y el pueblo. La consecuencia primera -comunicación del objeto- es el buen gobierno para el pueblo o cualificación del pueblo por el gobernante. La consecuencia segunda es la alegría del pueblo, refrendada verbalmente: "buena justicia hicisteis", con la cual queda calificado el gobernante. Así se cierra la mutua aceptación de las respectivas funciones en el orden social y se reafirma la

estabilidad como el estado mítico de plenitud ideal.

"La primera confesión" muestra el camino que el héroe debe recorrer como una acumulación de decepciones sucesivas, hasta que el lado malo es negado y sólo queda el lado positivo. Ahora bien, esta salvación del héroe se realiza mediante la negación del orden. Tendríamos con esto un contenido opuesto al del cuento anterior y similar al que representa "El Pastelón del bautizo". Aunque la interpretación hay que ajustarla diciendo que el héroe se salva por la negación de un orden aparente, que es desorden real y alteración de valores, y por la inclusión en otro orden que es el auténtico -según se demuestra en el relato- y que, respecto del primero, aparece exactamente como su inversión.

La negación y afirmación respectivas están representadas en la prueba que Jackie debe afrontar, según los tres momentos que el relato destaca:

- 1.- negación del héroe. Jackie se coloca frente a su familia, con lo que rompe el contrato implícito (respeto, obediencia, etc.) pero no logra la victoria y es sometido. Queda así inicialmente descrita la falta original. La acción siguiente de la familia logra la imposición por el miedo y el héroe queda anulado y debe afrontar la prueba de la confesión: eliminación de la falta.
- 2.- esta prueba, consecuencia de la negación del héroe, constituye la imagen de la muerte. El héroe es condenado a desaparecer, a sumergirse en el mundo del orden adulto, donde los valores (contenidos) vividos son la opresión, la falsedad (con el interés), el temor, presentes en el relato como comportamientos de los miembros de la familia, sentimientos de Jackie o datos del relato. Jackie, realmente, se hunde en la tiniebla.
- 3.- la muerte del héroe afecta a la apariencia que había tomado (oponente), eliminando la falta y revelando su auténtico ser. Puede ser comprendida como una resurrección o

como la afirmación del lado positivo, que se realiza por el acceso a la verdad y al perdón -valores de los que estaba alienado en su situación familiar- y culmina en el reconocimiento por parte de la hermana.

Destacamos así la anulación del héroe -su represión- y la recuperación de su ser verdadero al ser investido por su propio deseo y de su decisión propia, con la pérdida consiguiente del miedo impuesto. La confesión realiza esto porque es la manifestación del sujeto para sí mismo. Con ello accede a su identidad, enfrentándose consigo mismo, no con su familia. El héroe vence al oponente real en sí mismo y queda por ello fuera del alcance de su poder. La función del sacerdote es ayudar a Jackie contra la represión impuesta, que lo anula. Logrado esto, la nueva existencia del niño es idealmente descrita como el disfrute de una plenitud de sentido a la que llega por el reconocimiento de la verdad y por la posesión del motivo positivo de la acción y el deseo del cielo, frente al falso motivo que se descalifica como impotente y estéril.

De esta manera, los contenidos del cuento se articulan por parejas contrapuestas, correspondiendo a la situación inicial y a la final. Y esta articulación corresponde a las pequeñas modificaciones que León Felipe había introducido respecto al original, de manera que la significación del cuento es resaltada y acentuada la inversión de los contenidos. Los pares significantes serían:

falsedad y embuste vs. realidad, verdad

miedo vs. deseo

imposición vs. libertad

Estos significados vienen duplicados al nivel del relato por el temor y la alegría y por el conflicto condenación o salvación, el cual actúa como fuerza temática en los personajes.

La representación del héroe o su sumisión es la que le hace aparecer como llevando una máscara. Ya hemos

observado que este aspecto es constante en los cuentos de León Felipe. A veces el héroe y el oponente llevan máscara ("El Pastelón") y, en ocasiones, todos, ("La barca de oro"). Pero siempre el héroe, porque está inicialmente es condido, no manifestado. Y a nivel del relato, esta manifestación que está por ocurrir pone el acento y la importancia en el ser futuro del héroe: Simplicio, Jackie, Des conocido I.

La eliminación de la falta no se realiza por la vuelta del héroe al seno del orden familiar y la aceptación de sus valores, sino por la negación real de esos valores y el acceso a otros nuevos, que, en la situación inicial, no eran conocidos por el sujeto en su verdadera realidad, sino vividos negativamente, como rechazo y rebelión. Por tanto, si en la conclusión de "La primera confesión" hay una afirmación de orden, es a partir de la nueva realidad del héroe, un orden ideal.

En "Tristán e Isolda" la fuerza temática que mueve a los personajes vuelve a ser -de modo explícito y directo- la supresión de una carencia. Esta es la "falta" que se advierte en las relaciones de la pareja. La descripción inicial, valorada negativamente en el relato, insiste en la pobreza, penuria... Aunque pronto se advierte que este nivel inmediato y material es representación de otro más complejo: el sentido de la existencia, donde el amor es impedido y no se puede realizar por merma de posibilidades, ya que no es un valor aceptado en su mejor expresión (poesía). Esto hace que el disfrute del valor poseído por la pareja protagonista no sea completo: aparecen socialmente alienados. A partir de la necesidad y la alienación (no reconocimiento), aparece la idea del regalo y, con él, el remedio -siquiera ocasional en el nivel del relato- de la penuria (eliminación de la falta).

Tristán e Isolda tienen una marca de identificación, el nombre, que, de acuerdo con su carácter mítico,

se relacionan con objetos como el reloj y el cabello, que son prolongación de ellos mismos. Dentro del marco de romanticismo en que el relato se inscribe, los ayudantes de Tristán son el Amor y la Poesía, mientras que los de Isolda son el Amor y la Belleza.

Ambos se desplazan para eliminar la carencia, lograr un regalo. Pero la narración sólo muestra el movimiento de uno de los personajes. Del otro sabremos en la prueba cualificante (reconocimiento mutuo). La prueba se describe como pérdida: Isolda es despojada del elemento de la Belleza (cabello) y con ello amenaza el reconocimiento (pierde su "marca") y el Amor. De esta manera se puede descubrir en el gesto de Isolda una muerte simbólica (pérdida de su vigor) mediante la que adquiere el ayudante (para la nueva prueba) con que enfrentarse a Tristán.

El enfrentamiento de la pareja, una vez reintegrados a su lugar tras el desplazamiento y la búsqueda, hay que describirlo bajo un doble aspecto:

- 1.- prueba negativa: reconocimiento de la carencia (reconocimiento mutuo fallido).
 frustración de la acción
 consecuencia: no liquidación de la carencia nueva. (Nueva falta).
- 2.- prueba positiva: reconocimiento mutuo logrado
 afirmación del Amor
 consecuencia: aceptación-superación simbólica de la carencia.

Esta última consecuencia la podemos interpretar como la superación de la muerte simbólica en la que ambos ha bían incurrido al perder la marca propia. Pero aparece en ellos la fuerza del Amor bajo forma de reconocimiento del don y de la intención: recurso a la intimidad, a la realidad consistente personal en oposición a las condiciones so ciales y materiales, a la aceptación o negación de un va-

lor considerado gratuito y perteneciente a la esfera de lo sacral (ofrenda religiosa de los regalos). Con ello se encuentra una nueva posibilidad de regalo en la propia persona, reconocida aun sin su marca, en el valor cordial de la entrega mutua.

Así los dos personajes se afirman en su ser primero. Ellos no han llevado careta, pero al intentar superar la falta son conducidos de nuevo, por la acción recíproca, hacia ellos mismos, rompiendo la lógica de la utilidad en que habían caído. La alienación social del valor del amor y la sublimación personal quedan afirmadas al final del relato, confirmadas por la consecuencia. Ésta se reduce, por lo tanto, al reconocimiento de su ser primero, alterado por el deseo. La redundancia espacial, señalada en otro apartado, insiste igualmente en el aspecto de salida-retorno que tiene todo el cuento. ¿No hay, entonces, superación en la secuencia final? Creo que sí, de forma puramente ideal; mediante la aceptación de la simple intención y el ofrecimiento sacramental de los objetos, tanto Tristán como Isolda vencen su misma condición, quedan relacionados únicamente por el amor.

los personajes y los contenidos de su acción.

Las observaciones ocasionales y fragmentarias que, en la exposición anterior han surgido, respecto de la relación de determinados personajes de estos cuentos, se orientan en dos sentidos. Dentro de un mismo cuento, domina la oposición, el enfrentamiento del héroe y su ayudante con el oponente. Pero entre personajes de distintos cuentos advertimos una semejanza que podemos definir justificadamente como equivalencia. De esta manera, el conjunto de personajes de El Juglarón se nos muestra como un conjunto estructurado; y a la estructura de actantes y actores le corresponde una estructura del significado. Ambos aspectos nos ocupan en este apartado.

Las relaciones de oposición se centran en determinadas parejas, de las que recordamos las más evidentes: Simplicio y el Hombre; el Abad y Juan Quinto; los dos Desconocidos. El caso más elemental y sencillo es el primero y podemos tomarlo como ejemplo de la oposición de los contenidos articulados. Este es un fragmento de la escena:

SIMPLICIO.-	¿Y tú quién eres?	Diferencia negativa,
HOMBRE.-	Un campesino que no sabe cantar ni bailar.	pues Simp. se ha definido por su danza y su canción.
SIMPLICIO.-	¿Y qué sabes hacer?	
HOMBRE.-	Sé ordeñar una vaca... sé cebar un ganso... hacer leche y foie-gras.	Diferencia positiva
SIMPLICIO.-	¿Qué llevas en tu cesta?	Diferencia de objetos
HOMBRE.-	Nada para ti... Voy al mercado. ⁵⁰	y de objetivos.

Las relaciones de equivalencia (isotopía estructural) se establecen entre los héroes-sujetos de los distintos cuentos y entre los oponentes, entre sí. Ya antes hemos podido establecer ciertas semejanzas a base del aspecto físico que las acotaciones nos permitían determinar. Y, como es fácil comprobar, esa primera lista queda incluida en la que ahora proponemos. El mismo narrador de los cuentos menciona una similitud de comportamientos, de recursos, entre tres de estos personajes:

Me gusta la justicia de Sancho,
el truco de Simplicio
y la socarronería franciscana del Abad.⁵¹

El nivel decisivo de estas relaciones lo encontramos, sin embargo, a partir de la descripción que acabamos de realizar, por la identidad de sus contenidos, en cuanto pertenece a todos ellos una misma esfera de actividad. Esta distribución nos manifiesta también cómo se articula el microuniverso de El Juglarón en un conjunto de fuerzas elementales y simplificadas, cuya estructura básica es la contrariedad (enfrentamiento).

Los grupos de personajes quedan configurados así:

Personajes que realizan
y/o atribuyen un valor
considerado como positivo

Personajes que comportan
un antivalor.

Simplicio
Abad
Sancho
Jackie
(Infanta)
Desconocido I
Tristán e Isolda

Hombre - Porteros

Mujer
Abuela, Sra. Ryan, Nora
Princesa, Rey
Desconocido II
Peluquero

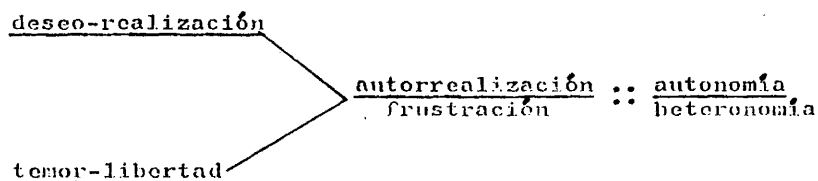
Personajes complejos que so-
portan el valor y antivalor,
y atribuidores simples (fun-
ción de neutralización).

Juan Quinto
Conde
Pastor y Alcalde (y mujeres)
sacerdote
Hendigo, Caballero

Para dar un paso más, correspondiendo al análisis efectuado en el apartado anterior, debemos ensayar la descripción del universo semántico que esta distribución de actores-actantes y su relación implica. Creo que podemos llegar a aproximarnos a la estructura significativa de El Juglarón y comprender así la unidad y el sentido de la real variedad y dispersión que presentan las historias dramatizadas.

Los cuentos enfrentan dos fuerzas que podemos caracterizar como la directa y su inversa: deseo - realización y temor - libertad. La consecución del deseo o la liberación del temor conducen a la autorrealización, integración del sujeto por la plena posesión de sí y de sus valores modales. La no consecución lleva a la frustración como pérdida y muerte.

Este par de conceptos -autorrealización/frustración- en el plano del ser, está relacionado con otro que viene a ser equivalente en el terreno del obrar: autonomía-heteronomía. De manera que formando un solo sistema de estos elementos, podríamos ofrecer el siguiente resumen:



Este esquema nos conduce también a otros niveles de significación del cuento que quedan incluidos en él, y que convendrá despejar para poseerlos temáticamente. (Retrasamos a las páginas de conclusiones la explicación de la semejanza entre este sistema y el de la poesía, cuyo parecido, sin embargo, se puede advertir ahora fácilmente). En primer término, la relación individuo y sociedad y los aspectos morales con que se presentan estos contenidos en los sujetos.

Todos los relatos de El Juglarón implican un juicio sobre el comportamiento recíproco del sujeto y la comunidad. Y en todos ellos, el sujeto individual se realiza contra la sociedad o perece en su sumisión. El engaño de "La barca de oro" es la descripción de los resortes del funcionamiento normal de una sociedad donde no ha aparecido el sujeto "diferente", el ser que se separa de ese grupo caracterizado por la ruptura de las relaciones (contratos) y la guerra. (Compárese con "La Mordida", donde la sociedad es la misma, pero no el sujeto). Lo mismo viene a representar "Justicia", aunque la acción está presidida por el héroe poseedor de una competencia para atribuir los valores justos, aunque tenga que demostrar su sabiduría (actuación). La misma configuración de los poderes sociales -no en relación horizontal, sino vertical- en "La Princesa doña Gauda". El hé

roe que quiere lograr su propia identidad debe actuar contra la sociedad⁵². El orden que hay en ella es imperfecto, y su imperfección radica en la particularidad de los comportamientos, llamados: egoísmo, pasión ciega, interés de lucro, vicio... (El héroe aportará un comportamiento universal y legítimo).

Los relatos donde el héroe se enfrenta al mal social suponen la aparición, bajo la forma de la victoria y el logro de sus objetivos, de las nuevas realidades que deben dar sentido a la existencia, aun prescindiendo de la vuelta a la sociedad para su transformación, que más bien queda abandonada en ciertos casos, o simplemente cumple la función de reconocimiento de la adquisición del sujeto que se ha hecho responsable de sí mismo sin concesiones.

Para describir este aspecto de manera general tengmos que recurrir a nociones del campo ideológico y valorativo: interés y gratuidad, opresión y libertad, ley y justicia son algunos conceptos que hemos opuesto. Pero será mejor ofrecer contrapuestos los aspectos modales (competencia) que corresponden a la actuación del sujeto y del oponente y que configuran una estructura de significación en cada uno de ellos.

El oponente, representante de la sociedad, comporta un falso saber caracterizado como astucia y mentira, frente al saber del sujeto que se identifica con la posesión de la verdad (y su posible atribución). El falso querer tiene siempre el rasgo del egoísmo y se resume en el desco y la avaricia; el querer del sujeto es un querer universal, cuyos determinantes son el amor, la justicia, la libertad. Finalmente, el falso poder del oponente reside en la violencia, manifestada como impedimento e imposición, mientras el poder del sujeto reside en su fuerza temática (desco), que es su impulso para lograr el objeto universal.

Lo dicho hasta ahora nos permite situarnos en un nuevo campo de significaciones. La manera dinámica de lle-

gar el sujeto a la posesión de un determinado valor, representada por la diacronía del relato dramatizado y los resortes de su acción, nos devuelve a la consideración del hombre como ser en tensión, inicialmente necesitado de un bien que se le niega y ausente de su verdadero lugar y patria. En estos relatos es fundamental la imagen mítica, proyectada como una utopía (cuentos-sueños), bien de la sociedad (atribución de la justicia y reinstauración del orden), bien del individuo, nuevo nacimiento hacia la reconciliación⁵⁵.

El tema que en la poesía surge como un deseo profético respecto del futuro, que la misma palabra tiende a hacer actual y efectivo en el hoy, vuelve en el teatro, adoptando la oposición entre un antes y un después que corresponde a pasado/futuro, con un elemento complejo y mediador que es el presente de la prueba, la acción en su carácter de inmediatez.

Pero a la afirmación de esta posibilidad -victoria del héroe- corresponde la negación de la contraria, bien por la negación y descalificación del oponente, bien por la imposibilidad del desorden mantenido. De todos modos, el conjunto de El Juglarón, que muestra un microuniverso apto para ser formalizado en estratos sucesivos, no se deja reducir últimamente a un solo tipo de solución. La preferencia axiológica o hipotética de la obra está claramente expresada y fijada en un tipo de contenido positivo. Pero la totalidad de los cuentos nos impide que los consideremos siempre como últimamente realizados; sabemos también cuáles son las fuerzas que actúan regresivamente. Pero el poder de transformación y evasión de los segundos a los primeros sólo está en el sujeto, en su capacidad de pasar de un modo de ser (falso) a otro (verdadero) en su obrar.

Este obrar significa que el héroe se mueve por una tensión que denominábamos "fuerza temática" y que surge a la luz en los deseos concretos de los personajes. Esto nos

remite a la carencia inicial con que se presentan los héroes, incluso otros que no lo son, con sus propias peculiaridades: de una forma sentimentalmente engañosa en Manuel, el joyero, de un modo criminal en la Princesa doña Gauda. Este rasgo está muy marcado en los cuentos y determina el salto del primer resorte dramático: la situación inicialmente estable se vuelve insostenible (=falta). A partir de aquí ratificamos la opinión de que León Felipe ofrece una imagen del hombre como ser de necesidades, determinado radicalmente y en toda su acción por una privación inicial que viene dada por su "alienación" (estar fuera de su patria), representada por los desplazamientos.

Pero la orientación para satisfacer necesidades puede ser equivocada. Dos errores aparecen con claridad. Primero: la sumisión a la fuerza negativa del oponente; segundo, la fijación en un conjunto de bienes materiales que son incapaces de satisfacer al sujeto a causa de su limitación y son el objeto de los comportamientos falsos. Esta fijación se frustra y malogra al personaje.

El héroe que ha conseguido su integración y plenitud se "revela" ante los demás; es decir, cae la máscara con que se cubría y es reconocido por los representantes de la sociedad. En todos estos cuentos, la máscara es sólo la condición incógnita del héroe, incluso hacia sí mismo, su no realización aparente, que está en íntima relación con los aspectos de carencia que acabo de comentar y con su necesidad de enfrentarse a la fuerza del oponente, quien parece poseer el poder de impedir la marcha del héroe. Éste, entonces, disfraza también su verdadero ser, la revelación del cual, sin embargo, es el destino último de la acción (según se descubre una vez cumplida). Aquí la máscara opone en el mismo sujeto los dos niveles de ser y parecer, que corresponden, inversamente, a la máscara que ocasionalmente lleva el oponente.

La máscara, considerada en esta dimensión constitutiva del héroe, nos vuelve a remitir al hombre como ser hacia el futuro, que se vive articulado por dos niveles simultáneos en tensión temporal. Pero, considerada en su vertiente más exterior, la máscara también nos hace caer en la cuenta de una peculiar estructura de algunos cuentos que evidencian su uso explícito.

En efecto, la máscara se convierte inmediatamente en un disfraz para el personaje. Tal es su función. ¿Qué significa que alguien use un disfraz? Que no quiere ser reconocido o que pretende pasar por otro, ofreciendo una imagen que no corresponde a su realidad interior. Y, con ello, representa un papel distinto del suyo propio. Por ello el disfraz es el rasgo característico -el signo- del actor que asume, sobre la escena, papeles diferentes. Cuando esto ocurre dentro de una representación teatral, podemos considerar que se está desarrollando ante el espectador una suerte de "teatro dentro del teatro"⁵⁴. (Ver más detenidamente los rasgos del disfraz de Viola, en el capítulo II).

Esta es la perspectiva dramática formal que adquiere el uso de la máscara por parte del héroe de los cuentos, aunque no en todos ocurre esto. Si Jackie procediera así, se rompería enteramente la consistencia de la narración. Pero, a través de casos dudosos o ambiguos -Simplicio, Conde Tuero-, afirmamos otros patentes. En "La Mordida" y "La Princesa doña Gauda", efectivamente, los héroes parecen deber realizar una acción que no es la suya propia, a causa de ciertas urgencias sociales. Simplicio el de tonto y el Conde el asesino. Pero esto no se puede calificar como papel que el actor toma, sino como una acción que ejecuta y que no modifica su aspecto o imagen ante los demás. El caso de Simplicio es más dudoso, porque sus gestos y bailes ofrecen inevitablemente una apariencia falsa, pero el espectador no sabe lo que es.

Sancho, como figura literaria, ya muestra una complejidad más integrada. Además de su papel de "escudero", al acceder a la insula tiene que sobreañadirse una nueva identidad -"vestido con el atuendo y las insignias de un gobernador", dice el texto- sin perder por eso la suya, como demuestra en su diálogo con el mayordomo. Sancho-escudero es también Sancho-gobernador que juzga. El actor está representando en el juicio un papel distinto del suyo, lo que queda muy marcado por el carácter de "prueba" que el juicio tiene.

El "Desconocido I" es la víctima fugitiva. Pero en presencia del verdugo y de los demás, muda de aspecto, toma el papel de caminante desprevenido, fingiendo continuamente. Es peculiar en los tres casos -con el que aún falta por comentar- que el segundo papel, ficticio, oculta al primero, con el que el personaje se identifica. Más: está escogido para ocultar el otro. No se representa un doble papel en la obra, sino uno; sólo el espectador sabe del otro (de la identidad verdadera). Hay también en este cuento un instante de "inversión de los papeles": la víctima manifiesta se convierte en el verdugo, usurpándolo al actor que lo representa como suyo, y haciendo de ésta la víctima. Con ello se consuma y deshace a la vez toda la ficción de la máscara y el disfraz.

"La barca de oro" supone aún un nivel mayor de complejidad, dentro de su sencillez, pues hay una doble representación. Primera, la que llevan a cabo el falso caballero y el falso mendigo ciego, disfrazados ante el comerciante. Y, segundo, dentro de esta primera, la representación del comerciante ante el mendigo, pero ignorando que el suyo es sólo un papel previsto en la comedia de éste. Con lo cual, cuando cada actor recupera y descubre su verdadero papel, el comerciante ha quedado chasqueado.

c.- la acción y el punto de vista

Esta consideración de la máscara o segundo nivel de actuación del personaje, nos indica que hay una diferencia entre lo que nosotros -lectores, espectadores- conocemos y lo que saben de sí mismos y de los demás los personajes. Pero aun nosotros no tenemos una visión olímpica de ese mundo dramático. Más bien se nos ofrece desde un ángulo determinado que es, al mismo tiempo, una perspectiva particular que incluye una amplitud universal y una determinación subjetiva en ella. Esto es lo que ahora vamos a describir como el punto de vista sobre la acción, tal como lo ha definido E. Souriau⁵⁵. Es importante para determinar y analizar cuál es el acceso del espectador al universo de los significados y el modo de comprensión de la obra, incluyendo el aspecto de solidaridad afectiva y la sensibilidad. Además el punto de vista aconitúa el sentido de la acción, permite dotar a ésta de cierta profundidad, señala marcadamente los contrastes y determina el puesto del receptor, con lo cual influye en la comprensión del mensaje. En cada momento, además, el punto de vista facilita:

- a.- una estrategia narrativo-dramática (efecto de suspensión o emoción...) como aparece en "La Mordida", "Justicia", "Tristan e Isolda", "La barca de Oro", etc.
- b.- una visión determinada del núcleo de la tensión: por los ojos del héroe o del oponente. Es distinta la representación o imagen del mundo para el conde Tuero o para el abad de san Gaudián.
- c.- el juego constante entre el ser y el parecer de los personajes: el doble plano de la actuación no sería posible sin una perspectiva selectiva y única.
- d.- la posibilidad de una contemplación irónica de la acción.

Caben dos posibilidades, dentro de El Juglarón, para el acceso al interior de la situación: por los ojos

del juglar o por los de algún otro personaje. Es lo que denominamos, visión objetiva y visión subjetiva.

Aunque también en todo género de drama cabe la visión en "tercera persona", al menos ocasionalmente, aquí se convierte en un modo literario característico por la función narrativa que hemos señalado al juglar. Sus intervenciones fuerzan al lector-espectador a adoptar su perspectiva. Esta es una manifestación más del fenómeno calificado, respecto del bufón, como "estar en la trama", es decir, conocer los resortes de la acción, ser él mismo la personificación de los resortes (destino y ley dramática). Pero esta intervención no ocurre como intrusión dentro del mundo de los personajes, sino como manifestación y parlamento dirigido al espectador (el caso de "Tristán e Isolda" es el más llamativo). Incluimos dentro del mismo apartado puntos de vista que proceden de la disposición misma de la obra y que son también "exteriores" a los motivos y decisiones, pensamientos y simulaciones de los personajes. Así podemos hablar de visión objetiva o en tercera persona de un narrador que sólo conoce, o aparenta conocer, de sus personajes, lo que ellos le dicen. Y que, en algunos casos, deja que la situación sea contemplada desde la perspectiva de uno de ellos, porque es necesario para la configuración de la obra.

Tienen un punto de vista "predominantemente" objetivo: "La Mordida", "Justicia", "Tristán e Isolda". Esta última toma el modelo narrativo del original (cfr. antes). En cambio, "Justicia" necesita ese punto de vista imparcial para que el espectador participe en el juicio, se pregunte e inquiete por el resultado; "vosotros sois la audiencia, la sala...", dice el juglarón⁵⁶. Efectivamente, estamos fuera de los designios del juez y, sin embargo, durante la exposición del caso, somos solidarios de su punto de vista, puesto que nos enteramos de lo mismo que él, a la vez que él y de la misma manera. Sin embargo, a partir de la primera sentencia, quedamos en la situación del mayordomo-audien-
cia.

En "La Mordida", es casi irremediable que contemplemos la aventura de Simplicio en tercera persona, pues no podemos identificarnos con él. No vemos el mundo con sus ojos, él es un ser enigmático, distinto de lo que aparenta. Y nosotros conocemos su apariencia. En este sentido participamos del punto de vista del Hombre y su pregunta se pone como la correspondiente del lector-espectador: ¿quién es? Esto no significa que compartamos su interés o su engaño⁵⁷. Simplemente, que nuestro centro de atención sobre la acción y el personaje principal se identifica con el suyo; y el sentimiento de sorpresa final es el mismo de los Portereros, por ejemplo, aunque puede ser, a su vez, distintamente lamentable o gozoso.

El punto de vista "subjetivo" se da en "La primera confesión", "El pastelón del bautizo", "La barca de oro". Y también en "La Princesa doña Gauda" y "El abad de San Gaudián". Somos ahora solidarios de la acción, llevados a participar emotivamente de la suerte de aquel cuya visión compartimos y poseemos. Pero podemos ser también fácilmente víctimas de la ilusión, porque en esta perspectiva hemos perdido la distancia sobre los acontecimientos que manteníamos en los casos anteriores.

Es evidente que la fuerza temática o el deseo reside en Juan Quinto y que el abad de san Gaudián es el opo-
nente que resiste su acometida. Y, sin embargo, el punto de vista es solidario con el del abad. Es esta resistencia, capaz de dar la vuelta a la situación, la que constituye el pequeño drama del cuento. Es fácil comprender quién es el personaje seleccionado, ya que al comienzo aparece solo en escena y su pequeño parlamento en alta voz supone una confidencia al público. Se acentúa también el rasgo de sorpresa y peripecia, mientras el factor psicológico se diluye; los caracteres están al servicio del enfrentamiento.

El mismo punto de vista -desde una consideración formal- es el que organiza la acción de "La Princesa..." Si al comienzo el espectador escucha a la Princesa y al Rey, a partir de la orden de éste último queda vinculado a la perspectiva del Conde. Si la acción principal la describimos como "imperativo frente a resistencia", es este último el lado relevante gracias al punto de vista. Incluso al producirse la confesión exigente de la Princesa, el espectador está en el lugar del sorprendido y desconcertado Rey-resistente. Y cuando el Conde se convierte en ejecutor, seguimos participando de la escena a través de su percepción, la perspectiva dramática más tensa, pues la resistencia de la Infanta es una aceptación pasiva y amorosa. Al participar en la aventura del Conde desde él mismo, hemos participado también en la pasión que implica el cumplimiento de la orden. En este caso es sencillo reconocer que el punto de vista -acceso formal al microcosmos de la obra- acentúa los rasgos de la significación y contribuye a reproducirlos en la conciencia del espectador por una cierta empatía⁵⁸.

"El Pastelón" comienza señalando una perspectiva de "tercera persona" -"oigamos lo que dicen"-. Nada nos invita a mirar desde un escorzo particular hasta que se produce la situación enigmática. Con la exclamación del Desconocido I y su gesto⁵⁹, pasamos necesariamente a su punto de vista, somos sus cómplices. Dramatismo, significación y, como veremos, ironía, brotan de esta forma de plantear el conflicto. Sólo la última intervención del jugador puede distanciarnos de este punto de vista para dar paso a una lección de tipo simbólico, que sólo confirma, desde una referencia pretendidamente objetiva, la verdad absoluta de la subjetiva.

"La Primera Confesión" tiene un acceso formal idéntico: el punto de vista debe ser el de Jackie, pues sólo con una mente infantil puede ser advertida la importancia de su mínima aventura. Sólo la escena final de la con

fesión -no la del reconocimiento por parte de su hermana- podría tener un aspecto más objetivo; pero la perspectiva es la misma. Los factores que orientan la percepción hacia esa perspectiva se pueden resumir así:

- a.- el juglarón nos ofrece, en la introducción, la visión que el niño tiene de su abuela y de los datos anteriores a su historia representada.
- b.- las acotaciones son también solidarias del punto de vista dramático y tajante del niño.
- c.- también aquí la participación del espectador en la "incomprensión" infantil se identifica con la solidaridad en el temor de Jackie y su resistencia frente al comportamiento coactivo de los adultos. Y conoce con él la alegría del mensaje final.

(Esto no significa que la perspectiva sea unívoca y compacta. Más bien al contrario: la ironía es siempre el elemento que implica la distancia crítica del espectador. Pero si éste no compartiera el punto de vista del niño, se incapacitaría para la arbitrariedad, exageración e incongruencia y, por tanto, el núcleo dramático de la obra y su verosimilitud).

- d.- Jackie es el único personaje que recorre todas las escenas y nos introduce en ellas.

En "La barca de oro" el efecto final de la sorpresa pide que seamos los cómplices del comerciante Manuel y que desconozcamos, como él, la identidad de sus oponentes, al tiempo que sabemos perfectamente sus intenciones. La descripción que hemos hecho de la disposición formal de esta obra al fin del apartado anterior ofrece ya los elementos necesarios para esta identificación de la perspectiva. Habría que añadir, tan sólo, cómo la sorpresa del desenlace es correlativa al efecto de "La Mordida". En esta última la carencia de los datos ocurre a causa de un acceso exterior, objetivo, a la trama, mientras que en "La barca" es la parcialidad del acceso interior, subjetivo, lo que favorece el escamoteo de los datos.

En resumen, el drama -aunque sea de tan reducidas proporciones como estos cuentos- se puede considerar como la extensión de un resorte que se dispara y que produce una cascada de consecuencias (cfr. "Tristán" o "La Princesa" como ejemplos paradigmáticos), a partir de lo que se ha llamado situación inicial inestable (Souriau, Greimas). Pero el drama lleva también implícito un movimiento interior a éste, en el que participan los caracteres y sus decisiones, (contenidos lógicos, psíquicos, éticos, etc.), que podemos denominar (como en la poesía) alumbramiento. Es el paso de lo implícito o germinal del comienzo a lo explícito y desarrollado del final, de lo desconocido (para todos) a lo conocido gracias a (y por la mediación de) la acción de un personaje, arquetipo de obrar humano que desvela y transforma creadoramente la realidad. En la descripción atencional, este aspecto segundo ha mostrado ya su real importancia. Ahora podemos aceptar de buen grado la importancia, el puesto central que ocupa en los cuentos de León Felipe, al observar que la perspectiva sobre la situación dramática es aquella que parte del desconocimiento, que toma el puesto del personaje para quien se revela lo nuevo, quizás en su misma acción, y alumbra la realidad definitiva⁶⁰.

4.- Ironía y ética

Al descubrir el valor funcional del punto de vista dramático, he insinuado que él establecía la posibilidad de una contemplación irónica de la acción. Hemos de situarnos ahora en este nivel de consideración y comprensión de la obra dramática para demostrar la importancia que posee en la estructura dramática de León Felipe y los rasgos de significación que afecta.

Si el personaje de un relato no conoce enteramente la realidad, puede equivocarse fácilmente en su conducta respecto de una situación dada. Cuando tal error es advertido -y quizás explotado- por otros personajes y por el espectador, nos encontramos frente a una ironía evidente, más o menos desviada hacia el lado cómico, dramático o filosófico.

Esta cualidad es frecuente en los cuentos que forman El Juglarón. Y podremos, incluso, decir que es una cualidad definitiva, imprescindible, para determinar el sentido total de la obra.

Tendremos que hacer una primera distinción operativa entre ironía de situación, es decir, comportamientos irónicos, e ironía verbal, que suele acudir a manifestaciones de burla, sarcasmo, menosprecio, etc. Esto nos servirá para captar la actitud del narrador respecto a la obra y las incidencias de la acción. Aunque en determinado momento nos detengamos a mostrar cómo un tipo de ironía (el de situación) no es concretamente accesible sino a través del otro (verbal).

¿Es irónico el Juglarón? Juzgando ahora únicamente por sus intenciones y comentarios, ésa resulta ser su actitud dominante. Podemos discutir si los versos con que se cierra "La Mordida" representan una queja irónica -opino que sí, dado el énfasis que se impone- pero hay otros muchos momentos indudables, tales como el comentario sobre Valle Inclán y ese "¡Pobre Juan Quinto!" del final del "Abad de san Gaudiano". Lo que parecía que iba a ser, totalmente desvirtuado por lo que ha sido. El ratón en la ratonera nos sugiere quién se ha comido a quién. Aquí el juglar, como ya he dicho, está dando el sentido del cuento y con ello nos ofrece una clave de interpretación. Y, precisamente, una clave irónica. Las "inversiones del contenido" de los cuentos por la acción pueden comenzar a determinarse de esta manera, en gran parte al menos.

También la imprecación al joyero:

¡Manuel, Manuel, Manuel...!

[...]

en este cuento de rateros
tú eres el más ratero de los tres.⁶¹

tiene el rasgo inconfundible de la ironía del contemplador distante, que ha observado la falta de correspondencia entre el interés del personaje y sus demostraciones hipócritas y

sanciona la ejemplaridad y justicia del castigo.

De otra calidad distinta es la cita de Versos y oraciones de caminante, que hace al fin de "Justicia", relativizando nuestra posibilidad de hacer justicia, es decir, el significado mismo de lo que acabamos de ver, comparando a Salomón con Sancho... por un día. Aquí no hay humor o burla respecto de nadie, sino puro desplazamiento de una irrealdad figurada -la obra- sobre el plano de la realidad supuesta.

Llamar a "El pastelón del bautizo" "algo tierno, inocente y consolador", me parece una flagrante ironía dirigida contra el público, mientras que el verso del final, "soy un juglarón terrible y criminal"⁶², lo vuelve contra sí mismo... no sólo en distanciada contraposición con la representación, sino con el mismo contexto que demuestra, en resumen, su satisfacción por el desenlace. Algo semejante parece ocurrir en "Tristán e Isolda", donde lo realmente significativo viene a ser la ausencia de toda perspectiva irónica sobre los protagonistas, a la par que es violentamente ejercida sobre la figura de Don Meduso. La historia de amor que narra el juglar tiene, por tanto, una consideración de seria; y este tono sólo se rompe cuando intervienen personajes mercantiles e interesados. Así, incluso desde este punto de vista, Don Meduso es un personaje análogo al Verdugo.

Estos rasgos que, de hecho, aparecen reiteradamente, están ensamblados en un conjunto y pertenece al habla de un personaje. No son ocurrencias ocasionales. Porque precisamente el juglar se describe inicialmente por un conjunto de adjetivos que sugieren la ironía, sin describirla: "Es un personaje este JUGLARON, pícaro, cínico y burlón, romántico y sentimental a veces y hasta amoroso y compasivo..."⁶³. La condición de posibilidad para mantener siempre esta postura -dentro de la acción y sin comprometerse definitivamente con ella- es su edad y su experiencia que le hace ver, por debajo de la acción simple, un significado importante, quizás definitivo. Este saber más es lo que le da su talante

de ironista, su relativismo, que manifiesta también en otras ocasiones; al presentar los cuentos "Justicia" y "La Princesa doña Gauda" y en "La Mordida", donde atribuye a Maricastaña esta sentencia:

Si atentamente miras
has de hallar en la vida atrocidades...
Las historias repletas de mentiras⁶⁴
y las fábulas llenas de verdades.

En conjunto, los rasgos más sobresalientes de todos estos comentarios, previos o posteriores, podrían describirse así: descalificación, inversión, relativismo. Y el espectador debe compartir este movimiento mental del narrador ya que se le impone una necesidad de juzgar lo que ha visto, guiado por la invitación del juglar.

Pero con esta descripción nos mantenemos aún en la periferia del tratamiento irónico de la obra. Efectivamente, la estrategia del narrador es importante y ofrece el modo concreto, justo y acertado de acceso a la significación de sus cuentos. Pero éstos están llenos de situaciones irónicas y, algunos, contruidos a base de tales situaciones. Esto no puede ser casual y tampoco irrelevante. La ironía dramática es "constitutiva" de El Juglarón, es un elemento de su estructura tal como podemos describirla en la relación e implicación de acción total y escena (situación) concreta (paralelamente a la relación que se establece entre contexto verbal y texto)⁶⁵.

Hemos de partir de una definición simple de ironía dramática. Como punto inicial tomamos esta versión de S.W. Dawson: la ironía brota inmediatamente que el auditorio conoce algo que al menos un personaje ignora.⁶⁶ (Esto es elemental y no da, en último extremo, razón de por qué es así. Pero nos va a servir de guía para el descubrimiento de las situaciones irónicas).

En "La Mordida" el sorprendente desenlace es el mo-

mento propiamente irónico: la fortuna se encuentra en la aparente pérdida. Dentro de la trama misma no es burla contra nadie, ni siquiera contra el vicio -otra cosa es la "aplicación" posterior- sino que surge como consideración irónica de la vida y de la realidad, implícita en la situación. Pero ironía real, puesto que ella nos hace comprender, retroactivamente, otros momentos de la acción, que pueden ser recibidos de forma ambigua. Así, el comentario del Hombre sobre Simplicio y la anticipación de esa ironía fundamental de la fábula en boca del protagonista, hecho víctima del engaño. Estos rasgos suponen una superficie y una realidad contradictorias a simple vista. ¿Es así? En gran medida depende de la representación o de la lectura. En cualquier caso, está allí, larvada, y podemos llamarla "ironía en suspenso" (como luego intentaré justificar).

Esta ironía -latente y manifiesta- incide fundamentalmente sobre el personaje mismo. Simplicio se revelará al final como un sagaz ironista que gasta una broma a todos, haciéndose pasar por tonto. Esta es la estrategia del "automenosprecio irónico" que alguna vez -aun antes del final- queda al descubierto: (diálogo con el Portero I). La agudeza que Simplicio demuestra entonces rompe momentáneamente la coherencia literaria del personaje, pues le muestra como un hábil conocedor del lado oculto de la realidad, lo cual expresa anfibológicamente. La importancia de la ironía queda así señalada por la fuerza que tiene de agrietar la máscara de Simplicio, con lo que el lector-espectador podría sospechar su verdadera condición.

En "El abad de San Gaudíán", el humor del cuento de Valle queda resaltado y, a la vez, suavizado. Se observa la actitud superior del abad que ironiza respecto de las intenciones y el ser de Juan Quinto. (Y no olvidamos que es el punto de vista coincidente del espectador). Al fin, el comentario que he referido -el contraste entre lo que parecía que iba a ser y lo que ha sido- nos lleva a admitir esta

ironía de los acontecimientos, a la que tenemos acceso, fundamentalmente, gracias a la ironía verbal de uno de los personajes y del juglar. Si no fuera así, la acción misma quedaría para nosotros indecisa entre el humorismo, el juego burlón o la propia ironía. Pero el contraste definitivo entre el ser y el parecer, al que es totalmente ajeno -y, por tanto, en cierto modo su víctima- Juan Quinto, impone la visión irónica.

Impreciso resulta el caso de "Justicia", llamado "gracioso relato" por el juglar y que muestra un talante fundamentalmente jocoso, cuyo punto de apoyo es el ingenio y la sagacidad. Desde aquí nacen ciertos comentarios irónicos: "esforzada sois y no forzada..." ¿Prescinde entonces León Felipe de una más penetrante ironía? Sí como lente colocada sobre la acción, pero no en cuanto que está estructuralmente en la condición del personaje principal, Sancho. Este pregunta al comienzo por las letras, pues no sabe leer; pero la ignorancia es astuta. De este modo, la conclusión del relato dramático puede aparecer como ironía ejercida sobre la mujer embaucadora.

En "La primera confesión", por el contrario, hay un juego muy amplio de perspectivas irónicas. La truculencia y desproporción de la actitud del mundo adulto frente al niño, sólo pueden ser objeto de una mirada superior e irónica. Pero también la posición rebelde de Jackie y su decisión se ofrecen con idéntica perspectiva; al fin, no podemos convertirnos tan enteramente en niños por la contemplación artística. La ironía clave, por lo tanto, la que es estructuralmente constitutiva de la acción dramática, reside en que Jackie proyecta su visión infantil sobre la realidad adulta, al mismo tiempo que la Sra. Ryan y la hermana proyectan su visión adulta sobre una realidad infantil. Este segundo aspecto viene resaltado porque las consideraciones adultas son extrañas, téticas y ridículas, lo que se agrava en Nora, la niña, que tiene toda la ambigüedad humorística de

la imagen pseudoadulta (pero sin exageración). Dentro de este juego de visiones o perspectivas encontradas, aún podemos señalar otro elemento: Jackie se ve a sí mismo como un asesino peligroso, mientras el espectador sólo advierte un travieso y furioso niño de nueve años.

La escena jocosa de la confesión no es más que el punto culminante de esta confusión y de este error entre el mundo adulto incomprensible y el mundo infantil incomprendido. El confesionario es para adultos. Y para llegar al desenlace el cura, representante del mundo adulto, se pone irónicamente a la altura de Jackie (el diálogo no deja dudas sobre la actitud del cura), sólo creíble para el niño, no para el lector-espectador. Es este conocimiento de más que el espectador posee siempre, como hilo para interpretar correctamente los mensajes "escondidos" de la obra, lo que confiere a ésta su condición de irónica. El juego de perspectivas cobra así toda su verdadera dimensión y cada situación no es más que la explicación y desarrollo del potencial irónico aparecido en la situación inicial.

La ironía de la obra culmina, sin embargo, en el reconocimiento de la verdad del mundo infantil y la descalificación del mundo adulto, que la misma estructura ya comportaba. El punto clave del descubrimiento de la ironía total inherente a la obra reside así en la sanción del joven cura y en el contraste de Jackie y Nora en la última escena.

También "El Pastelón del bautizo" tiene una configuración irónica a partir de una situación dramática más concentrada. El verdugo y su presunta víctima se encuentran sentados, sin conocerse, junto al mismo fuego. Pero en gran medida es, como en "La Mordida", una ironía "en suspenso", aunque aquí hay más datos ofrecidos al espectador. Se basa esta ironía en la aplicación del sentimiento que tiene un espectador de cuál debe ser la acción (su esquema dinámico) a partir de un planteamiento inicial claramente establecido⁶⁷, de forma que pueda haber una tensión no resuelta en-

tre este sentido exigido y lo que de hecho ocurre en un momento particular del drama. No se contradice absolutamente -simplemente eso sería un erróneo planteamiento de la situación- pero la adecuación tampoco resulta evidente. Creo que podemos hablar legítimamente de "sentimiento" del espectador o lector en la percepción de este desajuste, según su cultura y hábitos literarios, es decir, su conocimiento -reflexionado o experiencial- de los modelos estructurales dinámicos subyacentes.

Este sentimiento indica que una escena es irónica por desajustes generales, porque es "imposible" que ocurra así, aunque no haya inicialmente un elemento concreto -un rasgo sémico- dentro de ella que nos lo manifieste: (conocimiento previo, parlamento de un personaje o ridiculización de otro...). Sólo en el final absoluto de la obra, o en un final relativo si hay paso a otra situación diferente, es posible y a la vez necesario reinterpretar aquella escena pasada como irónica y su verdad como relativa. Pero esta posibilidad se ha de dar, para que el conjunto no resulte fallido. Como se aprecia, esto pertenece a la estructura de la obra dramática. No advertir el sentido potencialmente irónico de una situación significa alterar todo el conjunto de relaciones y la dirección misma de la acción.

En "El Pastelón" la ironía de situación al comienzo es de este tipo, porque el espectador no conoce aún la identidad de los dos desconocidos. Y, sin embargo, la presentación "tendenciosa" de ambos le debe haber alertado. Luego la ironía se define y fija en su pura realidad, a partir de las canciones enigmáticas del verdugo y del gesto -revelador sólo para el público- de la víctima. Aquí está el ecuator del cuento. La ironía es ya manifiesta y la tensión radica en que se prevé lo que debería ocurrir pero no lo que ocurrirá. La solución, desde el punto de vista de la acción, vendrá a través de dos momentos sucesivos: identificación del verdugo y conocimiento de que el preso ha escapado; es

decir, conocimiento de los dos ejes de la tensión que deben encontrarse, pero bajo apariencias aún distintas, pues se juega con la presencia del verdugo contra la ausencia mentirosa del preso.

En esta acción, además, los personajes son protagonistas: actúan irónicamente. El marinero-víctima asume el papel de ironista, levantándose metafóricamente por su comportamiento, salteado con claves de identificación que sólo revelan su secreto a quien ya lo sabe (canción). El verdugo acepta, inconscientemente, el papel de víctima. El "debería saber", por su oficio, que tiene delante de sí al prisionero buscado. Pero es engañado por el disimulo del otro como por su ceguera e inadvertencia. Situación irónica y comportamiento irónico se recubren mutuamente y se refuerzan, incrementándose hasta el desenlace, donde la ironía se resuelve, sin descubrirse para el verdugo.

En "La Princesa doña Gauda" existe una ironía trágica o ironía del destino. No se refiere al conde Tuero, para quien la orden de matar tiene un rostro, y que es víctima de sus propias acciones y de su traición. Pero sí es clara en relación con la Infanta, su mujer, y se descubre en la última escena como doble violento de la tensión dramática. Ella habla de dicha y de felicidad a su marido, ignorante que éste trae el destino de aniquilarla. Su propia felicidad la destruye. El mismo hecho que causa la felicidad confesada -ser esposa del Conde- causa la muerte; y ambos efectos coinciden en el mismo instante. La paradoja, en la medida que viene implicada en la necesidad de la acción y no explicada, queda pendiente como una perspectiva posible sobre lo que es la acción humana, el destino de la existencia que implica a todos.

En "Tristán e Isolda", a pesar de la ya mencionada ausencia de ironía por parte del narrador, surge, con otras implicaciones que en el caso anterior, evidentemente, una ironía del destino semejante, como burla ejercida so-

bre los amantes por la acción recíproca del regalo, por la incongruencia profunda de las acciones humanas. Pero aquí la burla del amor se recoge en un aumento del amor. La ironía del destino -del mismo ser del hombre- queda aún rescatada en un nivel supremo: el amor sacralizado, que vive mejor en la gratuidad del don, visible en su inutilidad material. Es importante advertir que esta ironía sólo aparece en el desenlace, configurando el momento decisivo de la acción y mostrando la consecuencia de todo el desarrollo anterior. La brevedad del momento no cede en importancia o en intensidad.

"La barca de oro" tiene la más clara estructura irónica de los ocho cuentos. La doble representación, que habíamos observado en ella desde la perspectiva del disfraz, se nos manifiesta ahora como correlativamente irónica. Inicialmente, el joyero y el público saben más que el mendigo; éste va a ser la víctima, engañado a pesar de su resistencia. Pero la segunda ironía invierte el resultado de ésta: todo ha sido un engaño. Y el público lo conoce un instante antes que el joyero, quien es la verdadera víctima. Las ironías concretas de comportamiento (atenciones de Manuel, el comerciante) o las verbales, diseñan la ficción y la verdadera situación irónica; por ejemplo, la ironía del mendigo sobre el interés del joyero: "no parece usted buen comerciante".

Con estos ejemplos últimos podemos confirmar la anterior sospecha: que no existe, en concreto, una ironía de situación que no vaya acompañada de ironías verbales o de comportamiento, es decir, de lenguaje. Y que, precisamente, son éstas últimas las que abren el camino a la comprensión de un determinado acontecimiento como irónico. La ironía, diremos más adelante, supone y significa un acto intelectual de comprensión por parte del hombre, una iluminación de la realidad bruta. Y su luz es el signo. De una u otra manera, creo que este hecho de la correspondencia situación-

verbalización ha ido surgiendo con claridad en el análisis anterior. Recordamos que el Desconocido I actúa y habla irónicamente frente a su verdugo, la Infanta revela la ironía de la situación precisamente al hablar al Conde (y para el espectador). Esto no quiere decir que toda ironía se resuelva finalmente en pura y simple ironía verbal, sino que nada es comprensiblemente irónicamente sino a partir de la capacidad humana de intelección y del funcionamiento de su mente. Comprensión que vendría expresada y actuada verbalmente por lo que se denomina "lenguaje en situación"⁶⁸.

La ironía es, pues, un caso especialmente intenso, una realización relevante de este lenguaje en una situación que podemos llamar típica, porque lo es literariamente, aunque no haya sido frecuentemente reconocida desde este punto de vista. Una ironía sólo es tal -sólo es comprensible como tal- en una situación que actualiza su sentido determinado. Gracias a lo cual esta situación, recíprocamente, es identificada por tal mensaje actualizado. La gran carga de significado implícito, de connotaciones, y, en contraste, la posible y muy socorrida brevedad de los enunciados de la ironía, tienen en esta relación de mensaje y situación un lógico justificante: los datos de la realidad circundante suplen elementos estrictamente lingüísticos; a la inversa, una determinada expresión que rompe el conjunto coherente de los datos de la situación tiene muchas probabilidades de ser irónica. Sólo el conjunto interrelacionado nos ofrecerá una posible solución.

Esta misma descripción, mantenida sobre el puro plano de la expresión lingüística, nos remitiría, a través del estricto paralelismo contexto-situación, a la definición de ironía como la presión del contexto sobre el texto⁶⁹, que suscita una tensión entre ambos. Pero incluso esta caracterización nos parece incompleta, aunque verdadera y comprobada. Habra entonces que hablar aquí de la ironía

al nivel del paradigma y al nivel del sintagma. En éste es la presión, o arqueamiento, de texto en un contexto lo que da razón de una oposición que, además, tiene como condición ser obvia o evidente. ¿De dónde esta evidencia? Tendremos que recurrir de nuevo, para explicarla, a la imagen de ruptura de la coherencia de la cadena, la cual nos remite, así, a una organización del paradigma. En éste, la contradicción evidente se dará a nivel de relación entre signos lingüísticos. Tradicionalmente, la ironía era definida como "figura que consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que se expresa a la letra, dejando siempre comprender a quien la escucha el verdadero sentido de las palabras".⁷⁰ Este todo lo contrario y lo que aún sigue -"en la ironía la palabra es directamente opuesta al pensamiento"- nos remiten a considerar la ironía, en este segundo nivel, según la siguiente oposición:

<u>significante</u>		<u>significante</u>
significado	—	significado
(a)		(b)

Ambos signos (a) (b) están en el paradigma de la lengua en una relación de oposición e inversión, por su significado. Quieren decir "todo lo contrario". En la ironía el significante del signo (a) es utilizado con el significado del signo (b). La relación de oposición de los significantes en la lengua la podemos considerar implícita; y se hace explícita al realizarse el desplazamiento o empleo cambiado que acabamos de describir.

La ironía podría quedar así descrita -desde este punto de vista lingüístico- como una realización de la lengua en situación que se caracteriza y patentiza por una ruptura (del contexto) y la inversión (de los significados y significantes del paradigma). Como hecho de comunicación puede ser expresado por otro conjunto de signos que formen una estructura: así, por un comportamiento ordenado, por mímica o por sistemas sustitutivos, artísticos, gráficos,

etc. Por ello también la ironía necesita, como todo hecho comunicativo, un sujeto, un ironista, y un receptor (real), más allá del receptor aparente que es la víctima, con una multitud de casos posibles.

Con esto, parece que nos referimos directamente, de modo primario y modélico, al tipo de ironía verbal, que es siempre ironía sobre algo o alguien, intencional, transitiva, con un sujeto-ironista, un receptor y un referente inexpreso. En el teatro aparece como ironía del autor sobre su ficción, de unos personajes respecto de otros, del autor respecto de la audiencia, como simples rasgos de estilo (jocosos), etc. Su resultado es una "tonalidad" irónica en el conjunto del discurso literario.

Pero existe igualmente la ironía desde el interior de la situación y que revierte sobre el mismo sujeto. Es reflexiva. Y el sujeto es, a la vez, emisor, quizás receptor (verba interna) y víctima. Se suele atribuir en este caso al azar, al destino, etc., y se llama general o metafísica. Aunque también aquí la ironía es un discurso comunicativo que representa la proyección, en el plano del habla, de la situación general en sus rasgos universales, en cuanto no es comunicable conceptualmente de un modo unívoco o contextualmente integrado y equilibrado. Es una ironía que "traduce" la situación y la descubre sin dominarla (como hace el lenguaje conceptual unívoco). El resultado en el plano literario -El Juglarón es ejemplo de ello- es un drama de "estructura" irónica.

Al cambiar la relación significante-significado y, consiguientemente, cortar la relación habitual del signo con su referente, surgen preguntas acerca de otras implicaciones de la ironía, además de cuál sea su posible característica lingüística. Y, entre ellas, la pregunta de por qué y cómo la utiliza un autor determinado: León Felipe en sus cuentos, por ejemplo.

Pienso que, ante todo, y teniendo ante los ojos el modelo de El Juglarón, la ironía de situación es, en su ra

dical ambigüedad, una manifestación incontestable de la falsa seguridad del conocimiento respecto de la cosa sobre la que recae últimamente: individuo, palabra, realización, hecho, costumbre, etc. La definición de D.C. Muecke hace hincapié en el rasgo de oposición realidad-apariencia o, mejor, decepción por las apariencias, acompañada de una ciega y serena inadvertencia por parte de la víctima⁷¹. Y, ampliando esto más, podemos decir que la irresolución de la ironía (el contraste mantenido, la tensión entre texto y contexto) apunta a un "más allá" de la significación del conjunto (poema, escena, drama, etc.). Su propio significado como texto queda agotado en la referencia a su posición en el contexto; pero, en cuanto irónico, señala un estrato anterior, la matriz de experiencia humana o la condición inexpressa de donde tal escena, poema, drama, ha podido surgir.

Una situación irónica suele implicar el error de la víctima. El verdugo, por ejemplo, no sabe que su víctima está junto a él. Pero, a la vez, permanece en tal estado de forma casi irremediable, puesto que nadie se lo va a revelar. Para el autor y el lector-espectador de esta escena, en ella se expresa de forma clara, aunque tácita, una posibilidad de la existencia. La posibilidad de que los conflictos no tengan solución y que la convivencia humana, las relaciones sociales o la referencia del hombre al cosmos y a su posible fundamento, estén constante y seriamente amenazadas por la confusión y el desconcierto que la razón no domina⁷². La resolución "feliz" de la obra requiere una pacificación y nueva tranquilidad que anule y sosiegue ese más allá de la significación que aporta la ironía. La actitud irónica que se refleja en una obra literaria supone una sensibilidad escindida por el devenir irreconciliable, por la contradicción que lleva al desarraigo. Y esto es lo que deja traslucir con fuerza la obra dramática de León Felipe, tal como la estamos considerando.

El enfrentamiento de contrarios está en la base de El Juglarón. Las aproximaciones anteriores lo han puesto de relieve, sea como en "El abad de San Gaudián", sea como en "La barca de oro". En este enfrentamiento el demiurgo creador no puede realizar una síntesis real. Pero comprende la irracionalidad del conflicto. Entonces, de este esfuerzo, surge la ironía como respuesta a la realidad y a su propia impotencia. (La realidad no se "reconcilia" tampoco en el nivel del discurso literario, pero queda juzgada). Con esto, la ironía muestra su función de correctivo humano de la realidad por la imposición paradójica e impotente de la racionalidad del espíritu sobre la irracionalidad de la existencia opaca. El universo puede destruir al hombre (al héroe común de la tragedia en León Felipe), pero el hombre puede hacerle una mueca irónica al universo, porque sabe que éste procede injusta y arbitrariamente, digamos glosando a Pascal.

Y esta actitud, proyectada sobre el discurso literario, crea un nuevo orden de realidad que niega y ratifica a la vez -puesto que se apoya en él- el orden óntico que queda irreconciliado. La ironía no es sólo una actitud -y menos un recurso- del drama. Es dramática porque es universal y necesaria como forma estética⁷³ y, por lo tanto no racionalista, de mantener el polo humano, integrador y el mundo roto, de incluirse en la desgarradura sin perecer, manteniendo la posibilidad de razón y expresión aun por encima de la fuerza de disolución. Porque una ironía ejercida o asumida de modo absolutamente desengañado es, simplemente, la nada. León Felipe conjura la realidad con la ironía. De este modo, el análisis que efectuamos a partir de los modelos actanciales debe ser completado. El relato dramático no ofrece sólo la superficie donde las fuerzas en conflicto -los actantes- resuelven situaciones típicas, sino la profundidad también desde donde tales fuerzas son vistas como expresiones ocasionales de una estructura real, universal que sólo puede ser edificada desde una compren-

sión humana irónica⁷⁴.

Pero, a su vez, este conjunto, en cuanto es objetivado literariamente, queda ofrecido aún a una instancia más, perteneciente al mismo sistema: el narrador. Efectivamente, la persistente actitud irónica, que ya hemos mostrado, en el juglar, representa el último nivel posible, en el cual el autor-narrador juega deliberadamente con el par relativo realidad-ficción a partir, por ejemplo, de la crítica solapada a las acciones o a los personajes y, más globalmente, desde la caracterización de El Juglarón como cuentos y sueños a la vez, "un cuento que termina en un sueño". La presencia de este juglar como narrador consciente, que sabe y quiere, produce ya un inevitable distanciamiento en la objetividad de su presentación y de acercamiento en la complicidad de su ficción. Pero en ningún momento podemos estar -gracias a esta figura y a su imposición externa- en uno solo de los planos, identificados con la trama. Constantemente somos enfrentados al carácter de espectáculo de lo que contemplamos (y recuérdese lo dicho a propósito de No es cordero...)

Disposición que puede ser invertida, y llevada así a un nuevo nivel de totalidad, diciendo que aquello que contemplamos fuera de la sala (de la obra) es también teatro. O, más matizadamente, que tiene su misma estructura y una última constitución irónica en su estructura referida hacia adentro, y en su totalidad, referida hacia afuera. Es lo que tradicionalmente se ha llamado el mundo teatro a partir del teatro-mundo, y de lo cual -como hemos visto con diferentes acercamientos- está muy cerca León Felipe. Parece entonces que la trama de la vida es contemplada con una actitud desinteresada y estética, propia del espectador. Pero no es absolutamente necesario que sea así, puesto que esto llegaría a identificar y confundir mundo y teatro, anulando la ironía propiamente dicha (lo cual "tiende" a ocurrir en No es cordero..., según allí he explicado). Esta subsiste plenamente dentro de la analogía o semejanza del teatro como mundo y a

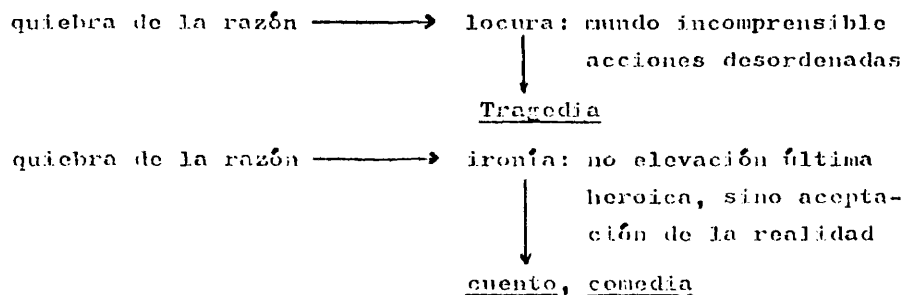
la inversa, que es el caso de estas adaptaciones. Y, de tal modo, que acaba por llevarle a una consideración dramática del universo y a una impostación ética de la literatura, a una comprensión del hombre como actor y de Dios como espectador. Pero en todo mantiene la actitud decidida de quien no confunde ni anula los extremos; simplemente los refiere continuamente uno a otro, irónicamente con trapuestos, sea como partes de la realidad, estructura y asunto literario, actitud de conjunto ante la literatura misma.

Toda oposición, sin embargo, como toda actitud literaria, queda resumida y centrada en la constitución misma del hombre, tal como la busca y avanza León Felipe. Si el teatro es antropocéntrico, como hemos repetido, es en el interior del ser humano donde está la clave de todo es te conjunto irónico, de toda escisión. Nos lo mostraría una segunda consideración de la lista de los personajes y su dualidad o las conclusiones de ese mismo apartado. Pero podemos recoger la evidencia de esta verdad directamente, en una imagen literaria de León Felipe, que está en estrecha relación con su reflexión teatral también:

El hombre es loco y ruin; divino y grotesco...
está hecho de viento y arcilla. Su cabeza heroica y desmelenada, vuelta a las estrellas, descansa o sobre unas jorobas amorfas o sobre un vientre desmesurado donde los instintos animales se revuelven... Los poetas, para señalar mejor este dualismo, han recurrido a los símbolos y han dividido en dos mitades la naturaleza humana.⁷⁵

Desde aquí puede aflorar la ironía como estructura literaria apta para descubrir y comprender el conflicto en su irremediable presente, actitud justa que adopta Cervantes (a juicio de León Felipe) y que le lleva a un estilo que podríamos considerar muy cercano al irónico, mientras Shakespeare domina a sus criaturas y juega con ellas, disolviendo los enfrentamientos⁷⁶. La plena actuación de la ironía surge, entonces, en León Felipe, mezclada con el in

conformismo y la protesta. Esta falta de "pureza", de definición neta de una actitud, se refleja también en el texto, donde la solución que se contempla es la de la locura, a la cual se le ofrece un camino alternativo en la ironía. Al arraigo irracional de la primera se opone el desarraigo racional de la segunda, a la inmersión imaginativa en la conciencia profunda del ser, el intento imposible de composición unitaria. Uno y otro camino válidos según momentos, según "géneros" literarios o formas (cfr. la discusión de esto en el tema de la tragedia), de acuerdo con Don Quijote y Lear o con Sancho y el bufón.



La careta que el héroe lleva es, en este punto, una prueba más de la escisión del personaje y de su doble nivel, no reconocido por él mismo ni por los demás. En el curso de la obra (recuérdese "La Mordida") el nivel del ser auténtico tiende a revelarse en el nivel del parecer, mientras el falso parecer es destruido. Pero, por parte de los demás, es este nivel superficial, peyorativo, el atendido y afirmado, porque tratan de que el héroe permanezca en él. Con esto queda cerrado el círculo humano de la ironía dramática: el hombre está escindido entre su apariencia y su realidad -que no llega a conocer- así como en sus relaciones sociales. El ser y el obrar del héroe, y mediante él la obra en su totalidad, están abocados a la ironía y al contraste deceptivo entre la superficie y el nivel profundo, dentro de una situación general (histórica, social y metafísica) considerada igualmente como irónica.

En resumen, la ironía que impregna todo este quehacer dramático de León Felipe se muestra configurando una doble estructura, superficial y profunda. La primera compuesta por dos niveles, a su vez: ironía verbal del juglar e ironía dramática; la segunda, con otros dos niveles: actitud irónica ante la literatura y "sentido irónico" de la existencia. Estos cuatro aspectos, en sus distintos apartados e interrelaciones, tal como lo hemos expuesto, nos hacen concluir que la actitud irónica refleja, en León Felipe, una actitud provisional en estrecha dependencia con la situación provisional del sujeto en la poesía. Provisional pero absoluta, puesto que se le impone con patente necesidad y le conduce a una implicación profunda con la realidad que describe (compromiso poético). Le lleva a buscar y promover un cambio del hombre o su liberación. El juicio sobre la realidad y la imposición correctiva irónica son, en último término, pero sin ambigüedades, éticos para León Felipe. ¿Cómo podemos acceder a este último nivel del mensaje a través de la ironía? Esta pregunta implica pedir explicación justa del nexo entre ambos, no sólo como hecho sino como teoría también.

Parece inevitable aceptar, desde el comienzo, que la ironía se puede presentar justamente sólo por causa del espectáculo que supone para un contemplador. Pero, aun en esta forma, la ironía comporta un doble nivel de significación, una transparencia o tensión que sostiene la atención en el nivel formal, mientras la dirige al nivel del contenido (D.C. Muecke). Esta visión en profundidad presenta una apariencia y, a la vez, la corrige; por ello es frecuente que la ironía se recoja en el vehículo de la paradoja, de forma que a la oposición de contrarios yuxtapuestos corresponda la excitación del juicio y del pensamiento y así pasamos a la percepción de esa posibilidad correctiva que es, quizás, el secreto de gran parte del arte, aun del clásico, en tanto que mantiene toda experiencia y toda expresión abier

tas a una multitud de interpretaciones que ni se excluyen ni se anulan, pero entre las cuales hay que elegir para poder comprender.

Sólo el compromiso -como forma última y definitiva de elección- dará pie a que la posibilidad se convierta en necesidad. La ironía de situación de León Felipe no se manifiesta sólo en el nivel del discurso como ironía verbal, sino que queda denunciada como daño humano que afecta a todos. Así puede exhortar al trabajo de corrección, mientras su misma obra lucha desesperadamente por lograrla. El paso de la literatura irónica, aun estética, a la decisión ética que se implica en ella, y en ella vive, es lo peculiar de León Felipe en su escritura. Y, más concretamente, en El Juglarón estos dos niveles se manifiestan tanto en la estructura dramática como en el texto. En la estructura, por la inversión de contenidos en la secuencia final expresada en el vuelco de las relaciones: el necio vence al sabio, el débil al fuerte y el astuto es engañado por otro más astuto. En el texto, por los comentarios finales del juglar: corrección del vicio, imposición de la verdad, castigo del engaño y triunfo de la libertad. El poeta se preocupa última y definitivamente por "el gran problema de la comunidad o de la especie, que no tiene solución"⁷⁷. Su disposición lúcida y su actitud preocupada revierten en la obra hasta configurarla como una trama irónica y ética que son los dos constitutivos esenciales del mensaje de este juglarón, "humilde cronista de la realidad y el misterio".

CONCLUSIONES

Nos propusimos estudiar y exponer, en la primera parte de este trabajo, los sistemas de imágenes de la poesía de León Felipe, hasta llegar a una genérica y formal determinación de su universo literario, mostrado fragmentariamente en los tres primeros capítulos y fijado en el cuarto. La segunda parte, empleando métodos de análisis distintos y específicos, adecuados al sistema dramático, aspiraba a rehacer el camino y, desde esa perspectiva, alcanzar la unidad de ambos conjuntos, poético y dramático, que forma la totalidad de la obra literaria analizada del autor. Insistimos en la pretensión de estudiar -por uno y otro lado- la obra misma como unidad y totalidad.

Parece que cuanto podíamos ofrecer como resultado está ya dicho, específicamente, en el mencionado último capítulo de la parte primera y a lo largo de la segunda. Sin embargo, en estas páginas finales, vamos a insistir en el resumen de los rasgos más generales que establecen la armazón de nuestro texto.

He aquí, pues, desglosados estos aspectos en breves enunciados, evocadores de los desarrollos precedentes.

1.- La obra literaria de León Felipe puede ser comprendida y explicada como una unidad cuyos criterios no son exteriores a esa obra; por el contrario, los distintos libros de poesía entre sí, y su conjunto con el teatro están íntimamente unidos tanto por los temas y conceptos como por la forma y las imágenes que articulan lírica y drama. Volveremos sobre esto en el apartado noveno.

2.- La obra literaria analizada y, más en particular, la poesía, quehacer principal del autor a lo largo de cincuenta años, muestra, en el estudio diacrónico, la identidad profunda capaz de justificar esa unidad mencionada y una continua evolución y cambio; a lo cual nos hemos referido como identidad y diferencia.

a.- Esto surgió primeramente en el estudio del metro y otros aspectos formales que hemos hecho con fluir hacia el estudio del ritmo. Fue comprobado igualmente en la recurrencia de determinadas imágenes y en la diferente organización que adoptaban, manteniendo, sin embargo, unos valores semánticos constantes. Y, finalmente, en las continuas referencias del poeta a sus obras, en distintos momentos, que eran interpretadas por él mismo como el esfuerzo por la obra única o total.

b.- El conjunto de desarrollos y correcciones, circunstanciales vueltas atrás y largos saltos, es apreciable de un modo especial en la resonancia afectiva, en el "tono" de cada conjunto poético; quizás solamente hemos resaltado en nuestro texto la diferencia entre el primero y el segundo libro y los sentimientos advertidos en El Ciervo, Cuatro poemas y ¡Oh, este viejo y roto violín! Pero ha que dado indicada la convergencia hacia los dos puntos radiales de la emoción, la angustia del caos y la afirmación del deseo, y la tensa relación entre ellos.

3.- Nuestro trabajo tenía por fundamento principal las imágenes determinadas como símbolos, en la medida que no sólo forman una trama subyacente en cada poema, sino en el conjunto de la obra. La conclusión del estudio puede ser, en este aspecto, la especial consistencia, riqueza y profundidad del universo imaginativo de León Felipe. En este rasgo hemos creído poder fundar dos apreciaciones que han sido comunes en trabajos y críticas anteriores: la originalidad de la voz y la poesía de León Felipe y su valor poético duradero, a pesar de los reproches de otros autores hacia su lengua, ideología, versificación, etc.

4.- Según esta perspectiva de análisis, hemos tratado, sobre todo, de la poesía simbólica de León Felipe. En este momento consideramos fundado y probado este hecho y la legitimidad de tal nombre. La poesía simbólica adoptaba una ordenación característica para este autor que creíamos poder determinar y así lo hemos hecho, ocupando una considerable parte del estudio. Este resultado nos ha urgido a arriesgar una interpretación de ese sistema literario del autor, al que consideramos, por tanto, un universo de sentido definible en su conjunto, tarea para la cual nos hemos apoyado en la energía alumbradora y ordenadora del símbolo, en la capacidad dirigida, no arbitraria, de evocación que contiene, de modo tal que nos ha hecho posible y razonable la inteligencia del autor, más allá de la subjetividad del crítico.

5.- Aunque la pretensión final nos encamina a mostrar el aspecto mencionado de la obra de León Felipe y, desde él, la significación de esta obra, al mismo tiempo los resultados positivos pueden dar fe de la utilidad y vigencia del método de análisis, propuesto no sólo como uno posible, sino como especialmente adecuado para este autor, según el testimonio de su poesía y de su interpretación, concebida como poética.

6.- Consiguientemente, el estudio ha podido sancionar, para este autor y este trabajo solamente, la definición y rasgos funcionales del símbolo anticipados en la reflexión teórica que abre el volumen, apoyados en un número quizás amplio, pero selectivo y necesariamente limitado de lecturas. Conceptos teóricos, soporte del método y el método de análisis mismo han formado, en toda la exposición, un segundo plano del texto, pues hemos considerado que las conclusiones de contenido no podían separarse de la discusión metodológica.

7.- Estimamos el resultado general más apreciable del análisis la configuración del universo poético de León Felipe que culmina, para el contenido y para la organización formal, en el capítulo último de la primera parte. A esto hay que añadir el resultado se mejante que se deduce de la interpretación de sus adaptaciones e intentos dramáticos.

8.- Como punto crucial, la determinación que hemos realizado en sucesivos momentos del puesto central de la Poesía en una reflexión poética que tenía como objeto su papel de mediadora universal de la realidad, de manera que poética y simbólica han sido señaladas como correlativas. Ya en cada libro hemos intentado exponer la manera peculiar como la poesía, evolucionando en su concepto, se agrandaba, ocupando siempre el mismo espacio de centro de comprensión y de interpretación. Volveremos a esto en el último apartado.

9.- Específicamente, del estudio en su primera parte queremos resaltar los rasgos siguientes, que sin cubrir todos los puntos desarrollados, pueden servir de indicación de nuestro camino porque se refieren a aspectos muy generales:

a.- El dinamismo de las imágenes. Ya vimos en el análisis del ritmo la variedad y el contraste que daban un carácter de energía, movimiento y agitación al verso de León Felipe. Las imágenes simbólicas de su poesía muestran un movimiento también fundamental, que es la base misma de su sistema literario, como emergencia del deseo. Recordemos el Viento, imagen dinámica por excelencia, Señalemos, igualmente, la continua presencia de los dos esquemas de mediación o intercambio y, por el lado subjetivo, el esfuerzo del sujeto. Y así volvemos a nuestra descripción de la poesía de León Felipe como articulación simbólica de un mito, el cual añade, precisamente,

los rasgos de integración en la diacronía y dinamismo. De ahí la relación más general que hemos establecido: el dinamismo de las imágenes comporta el dinamismo general de la poesía, la cual es el vehículo de expresión y constitución del sujeto humano que conlleva una transformación del universo.

b.- La complejidad, ya aludida, del sistema simbólico no surge solamente de la multitud y variedad de las imágenes en la poesía de León Felipe, sino de la plurisignificación de los símbolos mismos. Este rasgo (determinado en todas las exposiciones teóricas) ha aparecido en nuestro análisis en relación con los sistemas de mediación y, en concreto, en el uso que León Felipe hace de imágenes como el círculo, el ciclo, el agua, etc. Un ejemplo igualmente destacado es Don Quijote que une en sí mismo las funciones de hijo o héroe del drama y de héroe solar, expiación y conquista.

c.- Las imágenes concretas empleadas, de las cuales pueden encontrarse algunos catálogos parciales a lo largo de la exposición, nos convencen de la cualidad elemental y universal del simbolismo y, consiguientemente, de la poesía de León Felipe. Elemental alude a los componentes primordiales, más íntimos y profundos, así como a los cuatro elementos que organizan la percepción de las fuerzas de la existencia como fuerzas cósmicas. Universal hace referencia a los sistemas e imágenes observados y descritos, por diversos teóricos, como comunes en culturas y momentos diferentes y fácilmente encontrados en la actividad simbolizadora espontánea de los individuos particulares. Al mismo tiempo quiere indicar la amplitud de la interpretación que abarca ese sistema simbólico: toda la realidad.

10.- En el teatro, particularmente en su relación con la poesía, podemos advertir nuevamente algunas

semejanzas constitutivas y cierta diferencia de matiz.

a.- El llamado mito de la poesía se nos presentaba como cuento dramático o cuento que viene del sueño. Y la circularidad de la existencia o situación descrita en la poesía, con el obrar humano que le corresponde, se advertía en las adaptaciones trágicas. Apresamiento, caída, desorden y aspiración, ruptura, etc., y toda la suerte de tensiones correlativas, equivalen en la poesía y en el teatro. El teatro es poético, la poesía es dramática.

b.- El sujeto humano o héroe de la poesía sigue el mismo camino en el teatro, aunque aquí la complejidad queda fragmentada en las distintas clases de textos dramáticos: tragedia, comedia, cuento.

c.- La identidad de los valores subyace en la identidad de los sistemas y de las imágenes, a saber: libertad, justicia, inversión de los órdenes del deseo y de la realidad (como imposible/posible), el gozo, la plenitud, la libertad y amor como aspectos del logro del hombre, de su acceso al nivel del arquetipo humano.

d.- Las fuerzas poéticas -las positivas y las negativas también- aparecen frecuentemente en los tipos que pueblan el escenario; en ocasiones estos tipos son solamente esa fuerza o idea en acción, o poco más. Y de modo amplio hay que considerar la fuerza poética general, la exigencia y emergencia del deseo, convertida en la fuerza temática de la acción que tiene idéntico fin y dirección, como acabamos de señalar.

e.- La ironía dramática también tiene un elemento poético correlativo, o más propiamente dos. Corresponde a la escisión entre el ser y el deber ser de la realidad y a la situación provisional del su-

jeto. Esa ironía, que puede transformarse en sarcasmo polémico, por parte del autor, aparece mejor relacionada con la dramática a través de la inversión de los órdenes de la realidad que la poesía pretende. Esta semejante comprensión de una ironía general da pie a toda la representación del mundo-teatro como juego (irónico) de Dios, donde el sujeto puede tener una actitud estética (contemplación) y/o ética (apuesta).

f.- Los cuentos de El Juglarón, en su diversidad y brevedad, nos han vuelto a remitir al doble sistema de intercambio que es propio de la poesía de León Felipe. Ahí tenemos el sacrificio o compra-venta (perder/ganar) y la ruptura, las armas, etc. Trueque o contrato hay en "La mordida", "El pastelón del bautizo", "Tristán e Isolda" y en "La barca de oro", éste desilusionante. La ruptura por el arma tiene una dimensión trágica en "La princesa Doña Gauda", estando presente también "Tristán e Isolda", y una dimensión mítica y liberadora en "El pastelón..." Finalmente, en "El abad de San Gaudián" aparece un arma cortante y una inversión irónica en el trueque o trato consumado por la dialéctica de la palabra (que vence al arma homicida).

g.- El matiz que puede ofrecerse como diferencia entre la poesía y el teatro de León Felipe es el aspecto más ontológico de la primera y el aspecto más ético del segundo, fundados en la atención preferente al ser o al obrar del sujeto y a su relación con el conjunto de la realidad. No es exactamente un cambio en la preocupación, sino un sesgo en la perspectiva, vertida en el molde lírico o dramático más adecuado. Por otra parte, hay juicios de comportamiento en la poesía y el problema del ser humano como "nuevo nacimiento" es fundamental en el teatro.

11.- En último término, según todo lo dicho, nos cabe concluir que la Poesía (tal como León Felipe la concibe y la describe), y más particularmente la poesía de León Felipe, contiene y manifiesta una cosmovisión, interpretación ordenadora del universo. A su vez, el universo o cosmos es incluido en esta poesía como símbolo de una realidad humana de sentido (agua, viento, luz...) Por ello, la poesía de León Felipe es simbólica, se articula sobre símbolos, y la Poesía es el símbolo supremo. Así se ha verificado la constitución simbólica.

548

APENDICES Y NOTAS

547

A P E N D I C E S

A P E N D I C E

I.- A

M A C B E T H

SHAKESPEARE

LEON FELIPE

ACTO I

Escena 1a

Un lugar abierto; las tres brujas. (13 versos)

PROLOGO

Igual.- Ligeramente glosada (localización y descripción, nombres de las brujas).

Escena 2a

Campamento de Duncan. Capitán sangrante y noticias de la batalla

CUADRO I

Igual.- Sargento en vez de capitán. Cambia los parlamentos de personaje, en algunos casos (vgr. De Duncan pasa a Malcolm).

Escena 3a

Llanura. Brujas. Anuncio

Ross y Angus
Solo Macbeth

CUADRO II

Igual.- Yermo, brujas, anuncio

Igual
Solo Macbeth

Escena 4a

Una sala del palacio de Forrest. Agradecimiento del Rey, plan de alojamiento

CUADRO III

Campamento de Duncan. Traduce el texto con glosa.

Escena 5a

Inverness. Castillo de Macbeth. Espera de la esposa y llegada

CUADRO IV

Mantiene la estructura y los parlamentos, con ligeras variantes de traducción.

Escena 6a

Inverness. Ante el castillo. El Rey, séquito, Lady Macbeth

La misma escena, personajes y parlamentos. Pero sin cambiar de cuadro.

Escena 7a

Inverness. Una sala del castillo. Diálogo, ánimo y decisión para el crimen

sigue el mismo cuadro.

ACTO IIEscena 1a

Inverness. Patio del castillo. Visión del puñal. Decisión

CUADRO V
sigue la escena como Shakespeare.

Escena 2a

El mismo lugar. Los dos esposos. Ya está realizando el crimen

sigue el mismo cuadro. El texto como en Shakespeare.

Escena 3a

Madrugada. El portero sale a abrir. Descubren al Rey muerto. Lamentos y decisiones

sigue el mismo cuadro. La escena es la misma pero con muchos cambios en la intervención de los personajes y en la atribución de los lamentos.

Escena 4a

Viejo y Ross, luego Macduff

CUADRO VII (Nótese el salto y la ausencia del cuadro VI. En la primera edición de Macbeth, (Librería Madero S.A. México D.F., 1954), está el mismo salto desde el cuadro V al VII sin ninguna explicación, p. 29). La escena pasa entre Macduff y Banquo. Ahora Macbeth es ya rey. Hay variantes en el texto.

ACTO IIIEscena 1a

Parlamento de Banquo. Invitación a la cena del Rey. Plan de asesinato

Sigue el parlamento de Banquo, la invitación y el plan asesino.

Escena 2a

Sala del Palacio. Lady Macbeth, un criado y luego Macbeth

Sigue el cuadro. Reproduce el diálogo entre los dos esposos (falta el criado, etc.).

Escena 3a

Parque. Los asesinos.
Crimen

(Nada)

Escena 4a

Banquete, intervención del
asesino

CUADRO VIII

Banquete. Sigue a Shakespeare
en toda la escena.

Escena 5a

Las tres brujas se encuen-
tran en la llanura con Hécate (atribución dudosa a Shakespeare)

(Nada)

Escena 6a

Lennox con otro noble.
Reconstrucción de los cri-
menes de Macbeth, con sos-
pechas, informe sobre la
coalición

ACTO IV

Escena 1a

Una caverna. Las brujas.

Llama a Lennox

CUADRO IX

La caverna de las brujas. Fal-
ta Hécate.
Resume las apariciones y la
retórica de las profecías.
El acompañante es Seyton.

Escena 2a

Fife. Una sala del casti-
llo de Macduff. Ross y La-
dy Macduff. Luego los ase-
sinos

CUADRO X

Castillo de Fife.
Diálogo original y añadido en-
tre el médico y Lennox.
Lady Macduff, su hijo y Len-
nox. El diálogo recupera el
de Shakespeare. El médico si-
gue en escena con interpola-
ciones del poeta español.
Sigue diálogo Lady Macduff
con su hijo, fundamentalmente
según el texto de Shakespeare.
Acaba idénticamente.

Escena 3a

Inglaterra. Ante el palacio
del Rey. Malcolm y Macduff.
Situación de Escocia. Ross
comunica a Macduff la muer-
te de su familia.

(Ver luego)

ACTO V

Escena 1a

Dunsinane. Una sala del castillo. Médico, dama, sueños de Lady Macbeth

Escena 2a

Campo cerca de Dunsinane. Nobles y soldados

Escena 3a

Dunsinane. Sala. Macbeth, Mensajero, Seyton, Médico

Escena 4a

Campo de Dunsinane y el bosque al fondo. Nobles escoceses, ingleses y soldados

Escena 5a

Dunsinane. Dentro del castillo. Macbeth, Seyton, soldados

Escena 6a

Llano ante el castillo. Malcolm, Siward, Macduff

CUADRO XI

Sigue la escena de Shakespeare.

(Falta)

CUADRO XII

Torre del castillo. Macbeth, Mensajero, Seyton. Igual.

CUADRO XIII

Campamento. Bosque de Birnam (Birnam). Nobles (Roos, Lennox, Augusto) y soldados. Está muy glosado el hecho del "bosque de Birnam". Introduce la escena 3a del acto IV: Es Lennox quien comunica a Macduff el asesinato de su mujer e hijos.

CUADRO XIV

El mismo escenario que el cuadro XII. Invierte el orden entre la noticia de la muerte de la reina y el anuncio del ataque. Introduce una glosa sobre el nacimiento de Macduff, narrado por el médico. Macbeth mata a éste. (Las frases son de Shakespeare, pero las dice Macbeth a Macduff).

(Falta)

Diálogo con Seyton: glosa, escena de tránsito entre el momento anterior y la lucha.

Escena 7a

Otra parte del llano.
 Entra Macbeth, lucha con el
 hijo de Siward y lo mata.
 Macduff: entra y se va.
 Entran Malcolm y Siward.
 Entra Macbeth. Detrás, Macduff

Es Macduff quien revela a
 Macbeth haber sido arrancado
 del vientre de su madre. La
 muerte de Macbeth, fuera.
 Macduff vuelve con su cabeza

Se comunica a Siward la
 muerte de su hijo. Se comen-
 ta el éxito de la batalla.
 Pleitesía a Malcolm como rey
 de Escocia; parlamento de és
te

Aquí enlaza de nuevo León
 Felipe con el momento ante-
 rior.

El final de la lucha y la
 muerte "romántica" es de León
 Felipe.
 (En conjunto, la escena de la
 batalla está abreviada drásti-
 camente, sigue un orden pro-
 gresivo: bosque, hombre no na-
 cido de mujer, muerte de la
 esposa, lucha y muerte, y evi
ta la duplicidad de escena-
 rios).

EPILOGO

En el barranco de las brujas.
 Es otra perspectiva "simultá-
 nea" de la lucha.
 Las brujas repiten su canto
 de la escena 1a (Prólogo) pe-
 ro con el orden de los versos
 invertido.
 Macbeth se precipita.

I.- B

O T E L O

SHAKESPEARE

LEON FELIPE

PROLOGO

Parlamento del Bufón al público. Propio de León Felipe. Historia del cuento.

ACTO I

Escena 1a

Una calle de Venecia. Rodrigo y Yago. Brabancio.

Escena 2a

Calle de Venecia, ante el "Sagitario". Yago, Otelo, Cassio y finalmente, Brabancio y soldados.

Escena 3a

Sala del senado: Dux y senadores

ACTO II

Escena 1a

Chipre. Montano y caballeros. Luego Cassio. Llegada tras la tempestad.

CUADRO I

Unifica en uno los dos lugares de la acción, condensa los parlamentos y suprime el diálogo entre Yago, Otelo y Cassio de la escena 2a. León Felipe explica y justifica estos cambios en la nota 1.

CUADRO II

Es la misma escena, sigue el texto de Shakespeare, aunque en ocasiones hay reducciones drásticas. Se incorpora la figura del Bufón, en silencio. Véase la nota de León Felipe donde asegura que el Bufón tenía mayor participación.

CUADRO III

Chipre. Los mismos personajes más el bufón. Reestructura el comienzo de la escena. Suprime el primer diálogo entre Montano y los caballeros. Algunas frases de Montano y de los caballeros se ponen luego en boca del bufón, cuando describe y narra lo que pasa sobre la escena en la obra de Shakespeare. Aunque se cambia también el orden de intervenciones, sigue el texto del poeta inglés.

Llegan Yago, Desdémona y Emilia.

Diálogo entre Yago y Rodrigo.

Escena 2a

Anuncio del Herald.

Llegada de Otelo con el séquito. El moro y Desdémona se retiran en seguida.

Cassio. Y entra Yago.

Vela nocturna y borrachera de Cassio, lucha en el cuerpo de guardia y diálogo final entre Cassio y Yago.

Monólogo de Yago.
Diálogo entre Yago y Rodrigo.

Sigue la escena, aunque la condensa.

Se conserva resumido.

El mensaje lo lee el Bufón, quitandoselo al herald. Muchos cambios textuales y en la atribución de parlamentos. (Las acotaciones incluidas en el diálogo pasan al Bufón).

Sigue el diálogo entre ambos personajes con muchas variantes, cuando hablan de Desdémona. El Bufón les observa.

León Felipe reduce la retórica de los parlamentos, especialmente en los de Yago, pero sigue con fidelidad el original.

Sigue el monólogo con variantes. Es algo más breve. Suprimido.

ACTO III

Escena 1a

Cassio, músico y gracioso (es la primera vez que aparece).

(Suprimida)

Escena 2a

Otelo, Yago, caballeros

(Suprimida)

Escena 3a

Desdémona, Cassio -que pide su intercesión ante Otelo- y Emilia.

Yago y Otelo que llegan. Desdémona y Otelo.

Desdémona pierde el pañuelo y lo encuentra y recoge Emilia (a quien se lo quita Yago).

CUADRO IV

Sigue León Felipe el original. El Bufón contempla la escena. Tiene alguna pequeña intervención para explicar o comentar la acción. Sigue León Felipe el original.

Introduce un diálogo entre Emilia y el bufón con motivo del pañuelo, cuyo texto corresponde al parlamento de Emilia en ese momento.

Yago y Otelo

Escena 4a

Desdémona, Emilia y el gracioso. Luego Otelo: en la conversación, el pañuelo y Cassio.

Diálogo de Emilia y Desdémona. Cassio, Yago, Emilia y Desdémona. (El teniente vuelve a pedir la intervención de la dama). Emilia y Desdémona (con Cassio). Queda Cassio. Llega Bianca (Cassio le da a Bianca el pañuelo para que lo borde).

ACTO IV

Escena 1a

Otelo y Yago: hablan de Desdémona y del pañuelo. Otelo se desmaya y cae. Yago queda con Cassio. Otelo escondido ve pero no oye bien. Llega Bianca que devuelve el pañuelo a Cassio. Se van éstos y quedan Otelo y Yago.

Sigue el diálogo de Yago y Emilia.

Sigue León Felipe este diálogo pero reducido respecto del original.

CUADRO V

Desdémona y Emilia solamente. Sigue León Felipe con alguna glosa y suprime un diálogo de Emilia y Desdémona sobre los celos de Otelo. Este pide el pañuelo. León Felipe señala que aquí Cassio y el Bufón tenían una interpretación parafrástica que fue suprimida. Suprimido.

Suprimido.
Suprimido

CUADRO VI

Es nuevo de León Felipe, con algunos retazos del texto de Shakespeare y parte de escenas trasladadas aquí. Cassio y Bianca, juntos, en casa de ella. El Bufón les contempla. Hay datos de la escena 4a del acto III y de la

escena la del acto IV. Cuando han salido los jóvenes, entran Otelo y Yago. Texto del acto III, escena 3a (que fue suprimida antes), concluye aquí. (Concentra en un solo momento todo el proceso del convencimiento: hablar del pañuelo, oír a Cassio, ver el pañuelo...).

CUADRO VII

Otelo, Desdémona, Yago esperan a Ludovico. León Felipe sigue la escena con pequeñas alteraciones en la traducción. Introduce en la escena a Graciano junto a Ludovico.

Sigue la escena primera con la llegada de Ludovico y séquito. (Otelo golpea a Desdémona).

Escena 2a

Otelo y Emilia. El moro manda llamar a Desdémona. Otelo y Desdémona. Esta manda llamar a Yago, luego Yago y Rodrigo (planes para matar a Cassio).

Se salta el resto de la escena, que pasa a un momento ulterior. Aquí sólo queda el diálogo de Yago y Rodrigo.

CUADRO VIII

Introduce aquí la escena 2a suprimida antes.

Escena 3a

Otelo, Ludovico, Desdémona y Emilia. Emilia y Desdémona. Preparativos para la noche: canción del Sauce.

Suprimida.

Lo mismo en León Felipe. Canción del sauce.

(CUADRO VIII bis.)

Cuadro suprimido, donde justifica el encargo de Otelo a Yago, en la escena del juramento, de matar a Cassio. En la nota 5 León Felipe narra la acción pormenorizadamente. Como en Shakespeare.

ACTO VEscena 1a

Yago y Rodrigo en una calle de Chipre. Luego, Cassio. Intento de matar a éste. Luego, Bianca.

Escena 2a

Otelo con una luz, Desdémona sobre la cama, dormida. Emilia, desde fuera. Muerte de Desdémona. Entran todos. Explicaciones, confesión, muerte de Otelo.

CUADRO IX

Lo mismo. Sigue en toda la escena el texto de Shakespeare.

El bufón aparece también con todos al final. Su intervención hace el papel de las cartas encontradas a Rodrigo para el esclarecimiento de los hechos.

I.- C

NO ES CORDERO... QUE ES CORDERA

(TWELFTH NIGHT)

SHAKESPEARE

LEON FELIPE

PROLOGO

Donde Shakespeare dice "un capitán de barco, amigo de Viola" León Felipe introduce a Carranzano, genio poético del mar. El prólogo es una explicación de la historia de esta fábula y de su valor poético.

ACTO I

PARTE I

Escena 1a

CUADRO I

Palacio del duque. Quejas de amor por Olivia.

Escena 1a

Lo mismo. Introduce el canto del Romance de la enamorada del Rey de Francia. Leves cambios en los parlamentos.

Escena 2a

Escena 2a

En la playa, Viola, el Capitán y marineros. Desembarcan tras la tempestad. Viola decide disfrazarse y entrar al servicio del Duque.

Sigue la escena, aunque el trato entre Viola y el capitán es distinto. Glosas de León Felipe y prolongación del diálogo con la elección del nombre. Elige el de Cesáreo, que es el de su hermano. En Shakespeare, éste aparece en la obra con tal nombre; pero el suyo es Sebastián.

Escena 3a

CUADRO II

Casa de Olivia. Sir Tobias y María.

Adaptación de los nombres: Andrés Malacara es Aguachón. La escena es la misma pero no siempre los chistes: mucho más directos. Se menciona el Mesón del Elefante.

Escena 4a

En el palacio del duque. Valentino y Viola. Presentación al duque y encargo de éste: embajada de amor.

Escena 5a

En casa de Olivia. María y el gracioso (Feste). Luego Olivia, Sir Tobías y Malvolio.

Olivia-Viola: mensaje de ésta de parte del duque,

Olivia envía a Malvolio con el anillo para Viola.

ACTO IIEscena 1a

A orillas del mar. Antonio y Sebastián (hermano de Viola).

Escena 2a

Una calle, donde Malvolio le entrega el anillo a Viola.

Escena 3a

Escena de borrachera. Sir Tobías y Sir Andrés en casa de Olivia. Canciones y chistes.

CUADRO III

Añade un comentario sobre la volubilidad del duque que no está en el original. Es nuevo el monólogo de Viola ante el telón de la ciudad.

CUADRO IV

María y el bufón. Olivia y Viola. Cambia algo los chistes del bufón y éste tiene un parlamento añadido y extraño. En el diálogo Olivia-Viola, acentúa la dureza y los chistes alusivos a cuestiones sexuales.

Se mantiene.

PARTE IICUADRO V

En el "Mesón del Elefante" nuevo escenario de León Felipe. El nombre de Sebastián, sustituido por Cesáreo. Hay una parte del diálogo añadido aquí -la entrega de la bolsa- que es trasladado del acto III, escena 3a de Shakespeare.

El anillo se entrega en el Mesón del Elefante. Hay un parlamento previo añadido: evocación del hermano y el canto de los versos sobre la pluma del birrete (efecto de León Felipe). Parlamento de Viola al público. Nuevo en estos términos.

Luego. Suprimida aquí.

Escena 4a

En el palacio del duque.
Orsino, Viola, nobles.
Canta el bufón.

Escena 5a

Burla de María a Malvolio
y falsa carta de Olivia a
éste.

ACTO III

Escena 1a

A la puerta del palacio de
la condesa. Viola y el bu-
fón.
Viola-Olivia (María)

Escena 2a

Don Tobías, Don Andrés,
Fabián, María... Enfrenta-
miento de Sir Andrés con
Viola y desafío.

Escena 3a

Antonio y Sebastián. Entre-
ga de la bolsa.

Escena 4a

Olivia y Malvolio. Olivia ha
llamado a Viola y espera.
Desafío de Don Andrés a Vio-
la.
Luego: Viola y Olivia.

CUADRO VI

Mantiene la escena. Música y
declaración en clave por par-
te de Viola. Canta Viola.
Añade una canción: la del
ciervo y la cierva más la le-
trilla del cordero...
El resto del diálogo y las
alusiones están traducidas
con fidelidad.
Cambia la exaltación del
amor y la oposición alma-cuer-
po (alterando el sentido del
texto de Shakespeare).

Suprime León Felipe esta es-
cena y todas las que tratan
esta intriga.

CUADRO VII

En el jardín de la condesa.
Se mantiene el diálogo.

Hay alusiones totalmente nue-
vas: vgr. presencia del cura.
Parlamento de Viola, añadido.
Nuevo todo el diálogo entre
Viola y Carranzano (deus ex
machina).

Suprimida, como todo el resto
de esta intriga.

Suprimida (León Felipe había
adelantado el gesto, no la
trama, al cuadro V).

Suprimida.

Cuando van a luchar Andrés y Viola, aparece Antonio y asume las ofensas y el duelo. Aparece la justicia y detiene a Antonio. Este pide el dinero a Sebastián, pero es Viola, quien dice no saber nada.

ACTO IV

Escena 1a

Tobías, Sir Andrés y el gracioso confunden a Sebastián con Viola. También Olivia. (Sir Andrés iba persiguiendo a Viola. Pero golpea a Sebastián, quien contesta).

Escena 2a

Sigue la broma a Malvolio: el gracioso, disfrazado de cura, exorciza al criado.

Escena 3a

Sebastián y Olivia. Boda su puesta, con la confusión de los hermanos.

Suprimida.

La reclamación del dinero a Viola, confundiéndola con Cesáreo, luego en León Felipe. Los motivos y la trama, distintos y simplificados.

Todo esto es cambiado por León Felipe, del modo siguiente:

CUADRO VIII

La canción del vino ocurre en el Mesón del Elefante, en vez de en casa de Olivia: acto II, escena 3a de Shakespeare, traída aquí.

El diálogo está muy cambiado y es nuevo que se encuentran a Cesáreo, quien bebe con ellos. Canta Cesáreo y también el bufón.

CUADRO IX

Entran los dos viejos, el bufón y Cesáreo en casa de Olivia. La primera parte del diálogo es glosa de León Felipe. Desde la entrada de Malvolio,

que les recrimina, sigue a Shakespeare, según el texto de II, 3a de nuevo. Aparece Olivia y "reconoce" a Cesáreo. Boda supuesta. Y de esta manera recoge la acción del acto IV, escena 3a.

PARTE III

CUADRO X

Cesáreo y el bufón, después de la noche de borrachera y de bodas. Es una glosa añadida por León Felipe hasta la entrada de Olivia, con elementos anteriores. El diálogo entre Olivia y Cesáreo es también nuevo.

ACTO V

Escena 1a

Ante la casa de la Condesa. Orsino, Viola, Antonio con los guardias. Se sigue con fundiendo a Viola con su hermano. Llega Olivia. Entre el matrimonio y esta escena donde se descubren pasan dos horas solamente. Andrés y Tobías llegan molidos por Sebastián. Preparado por todo esto aparece el verdadero Sebastián (deudor, marido, etc.) Se retarda aún el reconocimiento. Interfiere la broma de Malvolio. El Duque y Viola se comprometen. Canción final en boca del Gracioso.

CUADRO XI

El Duque busca a Viola, que ha desaparecido: (en busca de Carranzano). El Bufón comunica la noticia de la boda al duque.

CUADRO XII

Don Andrés y Don Tobías. Se suprime la mención de la boda de éste con María. Antonio ha buscado a Cesáreo para que le devuelva la bolsa. Confunde a Viola, que entra, con su hermano.

(El personaje del mesonero es de León Felipe).

Quieren detener a Viola por la acusación de Antonio, pero interviene Carranzano. Sale Viola y entra Cesáreo. Reconocimiento por una canción -nuevo- y encuentro de los hermanos fuera de la escena.

Juego de manos del bufón, importancia de la relación disfraz-metáfora-milagro.

Explicación de Carranzano.

Bodas.

Canciones en boca del Bufón.

León Felipe, como se ve, mantiene las líneas esenciales de la intriga, aunque cambiadas, altera el orden y crea casi todo el diálogo en estos tres últimos cuadros.

A P E N D I C E II

La sombra

(Citamos por la ed. indicada: La sombra, prólogo de E. Chamorro, Madrid, Castillote ed., 1978.)

Puede haber un recuerdo de la mención del tema en I, IV, p. 36.

El carácter de la madre en II, I p. 46, 78-79. Rasgos del padre en p. 73.

El personaje no es astrólogo, sino químico en su vejez, por descanso, I, III. La buhardilla del viejo se convierte en el observatorio del personaje todavía joven.

El palacio descrito en I, IV, p. 28-31 y también en I, II p. 20. La mención de los cuadros, sin detallar otro que el de Paris, I, IV, p. 34. La contemplación del cuadro con el comentario perturba-dor de Elena en I, IV, p. 37.

La Manzana

Prólogo

CUADRO I

Preparación de la boda:regalo
Manifestación de deseos e in-
tenciones de Abilio.

Explicación de la boda como intercambio (Diálogo entre Abilio y D. Práxedes; declara-ción de significados simbóli-cos; referencias literarias a Hamlet).

CUADRO II

Presentación del resto de los personajes.

Preparación para la boda:ves-tido.

Entrega del regalo de Abilio.

CUADRO III

Visita al palacio. Diálogo de los novios, padres y parien-tes en la buhardilla de Abi-lío. León Felipe mantiene cier-tos rasgos de fantasía, sole-dad y retraimiento del persona-je.

CUADRO IV

Huerto de los manzanos. Inter-medio.

CUADRO V

Prosigue la visita.

Descubrimiento del corredor de los símbolos y visión de los cuadros de la manzana.

Galdós menciona ciertos suspiros y el nombre ininteligible en I, IV, pp. 37-38. Se unen varias escenas: escuchar la voz de un hombre y los pasos es de II, I, p. 42. El cuadro vacío en p. 43.

Segunda irrupción en la alcoba. Persecución, pp. 44-45. Cita textual, p. 46.

Corresponde con la narrada por Galdós en II, II, p. 49

p. 49
p. 50 y 53
p. 50

El desafío y el duelo, puestos aquí por Galdós son cambios de lugar y circunstancia por León Felipe.

Nuevo respecto de Galdós. Sólo una frase de Paris la pone León Felipe en boca de Elena. P. 53.

A esto se reducen las entrevistas de Anselmo con sus suegros.

CUADRO VI

La alcoba: Elena se desviste. Duerme y sueña. Abilio recuerda una visión de la boda y teme. Ambos en la alcoba. Suspiros de ella e inquietud de él. Visita de la sombra

Descubre el cuadro vacío.

CUADRO VII

Abilio persigue la sombra y la sepulta en el pozo.

CUADRO VIII

Paris es invocado por Elena. Presencia de Paris y noche nupcial de ambos.

CUADRO IX

Primera entrevista de Paris y Abilio. Mantiene la llamada a la puerta, no el atuendo. Pregunta por la identidad y respuesta. Confesión del amor de Elena por Paris.

Nada de la salida al campo, vuelta a casa y convalecencia de Paris.

CUADRO X

Elena en la alcoba. Llamada de Paris y conjuro.

Entrada de D. Práxedes y diálogo con Elena. Diálogo de D. Práxedes con los padres de Elena.

A esta visita pasa León Felipe la escena del duelo, que es en la misma habitación.

Deja a Paris y va a la habitación de Elena.

La muerte de Elena corresponde al sentido que tiene en Galdós (Anselmo la mata con su comportamiento, sospechas y temores) pero en absoluto en la forma.

Tercera entrevista, narrada por Galdós en pp. 70-73. Aquí es anterior a la muerte de Elena. Paris impide que Anselmo huya

CUADRO XI

Abilio va a tomar las medicinas. Paris busca una manzana: segunda entrevista. Caída de Paris y rápida recuperación, de modo semejante a la novela.

Paris cita a Abilio en la alcoba de Elena. Abilio quiere matar a Paris y mata a Elena.

Es fundamental la eliminación de la figura de Anselmo y de todo fundamento "realista" o "verosímil" de la conducta de Abilio.

CUADRO XII

Ultima entrevista de Paris y Abilio.

Paris incita a Abilio al suicidio, hasta que éste lo hace.

CUADRO XIII

Paris vuelve al cuadro. No lleva la manzana y Helena le rechaza.

CUADRO XIV

Paris busca una manzana en el huerto. Sólo hay flores.

CUADRO XV

Paris quiere coger una manzana de los otros cuadros. La serpiente se lo impide por dos veces. Finalmente coge la del mago.

EPILOGO

569

NOTAS

NOTAS A LA PRESENTACION

- 1 L. Rius, León Felipe, poeta de barro (biografía). México, Colección Málaga, 1968. (Hay ediciones posteriores hasta 1978).
- 2 J.G. Frazer, La rama dorada, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (5a ed.).
- 3 G. Dumézil, Mito y Epopeya, I Barcelona, Seix Barral, 1977.
- 4 M. Eliade, Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico religioso. Madrid, Taurus, 1955 (2a ed., 1974); Mito y realidad. Madrid, Guadarrama, 1973 (2a); Tratado de Historia de las religiones. Madrid, 1974 (2a), 2 vols.
- 5 S. Freud, Introducción al psicoanálisis y La interpretación de los sueños en Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, vol. II, pp. 224-236 y vol. I, pp. 131-584. Puede verse, E.H. Gombrich, Freud y la psicología del arte, estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis. Barcelona, 1971. C.G. Jung, Simbología del espíritu. México, Fondo de Cultura Económica, 1962; Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós, 1962; El hombre y sus símbolos. Barcelona, ed. Caralt, 1977 (1a ed. Madrid, Aguilar, 1966). J. Piaget, La formación del símbolo en el niño, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (3a reimpresión). J. Cuatrecasas, Lenguaje, semántica y campo simbólico, Buenos Aires, Paidós, 1972. Nuestro tema en el cap. 7, pp. 197-213. Puede verse también, del mismo autor: "Psicología y poesía", Cuadernos Americanos (CuA), año 1966, nº 2; "Sueño y poesía", CuA, 1967, nº 4.
- 6 G. Durand, La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 1971; Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, éd. Bordas, 1973.
- 7 Anotemos los siguientes. O. Beigbeder, Lexique des Symboles, Saint-Leger, Vauban, 1969; P. Guiraud, Index de vocabulaire du symbolisme, Paris, 1953; J. Chevalier, Dictionnaire des symboles, Paris, 1969; J.E. Cirlot, Diccionario de símbolos, Barcelona, edit. Labor, [1978].
- 8 P. Ricoeur, Finitud y culpabilidad. Madrid, Taurus, 1969.
- 9 Paris, éd. du Seuil, 1965 y Buenos Aires, Megápolis, 1973 (para la edición española), respectivamente.
- 10 Hubiera sido conveniente, aunque excesivo para tan sucinta presentación, matizar el carácter de formador de imágenes, de "proceso hacia" que tiene el arquetipo, a pesar de su frecuente consideración como simple imagen. El mis-

mo Jung expresa el dinamismo refiriéndose al inconsciente colectivo en estos términos: "Di per se stesso l'inconsciente collettivo non esiste neppure, in quanto esso non è altro che una possibilità ... Non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni..." en "La psicología analítica en sus relaciones con el arte poético". Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna. Torino, Giulio Einaudi editor, 1964, p. 48.

- 11 P. Berger y T. Luckman, La construcción social de la realidad, Buenos Aires, Amorrortu, 1972 (2a); puede verse H. Duncan, Symbols in society, London-New York, Oxford University Press, 1972.
- 12 E. Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, México, Fondo de Cultura Económica, 1971-72; Antropología filosófica, México, Fondo de Cultura Económica, 1971 (3a).
- 13 Por ejemplo las obras de T. Todorov, Théories du symbol y Symbolisme et interprétation, Paris, éd. du Seuil, 1977 y 1978; Dan Sperber, Le symbolisme en général, Paris, Hermann, 1974; E. Ortigue, Le discours et le symbole, Aubier, Montaigne, 1962; R. Alleau, De la nature des symboles, Paris, Flammarion, 1958 y La science des symboles, Paris, Payot, 1977. Citemos también la revista Les Cahiers internationaux de symbolisme. Respecto de la literatura, dejando aparte artículos editados en la revista mencionada, anotemos algunos libros: A. Clancier, Psicoanálisis. Literatura. Crítica. Apéndice de Carlos Castillón del Pino. Madrid, Cátedra, 1976; N.N. Holland, "El inconsciente en la literatura: la crítica psicoanalítica" en Crítica contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974. E. Engelberg, The symbolist Poem, New York, 1967; W. Empson, The structures of Complex Words, London, 1950 y Seven types of ambiguity, London, Penguin Books, 1961 (3a); E. O'Neill, "The Metaphorical Mode: Image, Metaphor, Symbol", Thought, XXXI, 1956, 79-113; L. Nieto, "El símbolo como base de una poética actual", Homenaje al profesor Muñoz Cortés, Murcia, 1977, vol. I, pp. 447-461.
- 14 G. Bachelard, Psicoanálisis del fuego, Madrid, Alianza Editorial, 1966 (la 1a ed. francesa es de 1938). El aire y los sueños, México, Fondo de Cultura Económica, 1958; La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- 15 V. Therrien, La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements, ses techniques, sa portée. Paris, Klincksieck, 1970.
- 16 M. Pagnini, Estructura literaria y método crítico. Madrid, Cátedra, 1975, pp. 56-75.

- 17 M. Le Guern, La metáfora y la metonimia, Madrid, Cátedra, 1976.
- 18 idem, p. 46.
- 19 idem, pp. 52 y 53.
- 20 Editados, respectivamente, en Madrid, Gredos, 1976 (6a), 1978 y 1979.
- 21 Irracionalismo..., ed. cit., p. 21.
- 22 Teoría de la expresión poética, ed. cit. pp. 263 y 282.
- 23 Edición española, Caracas, Monte Avila editores, 1977.
- 24 J. Martinet, Claves para la semiología, Madrid, Gredos, 1976, passim pp. 70-208.
- 25 T. Todorov, Symbolisme et interprétation, ed. cit. pp. 13-14.
- 26 Oviedo, Publicaciones de Archivum, Universidad de Oviedo, 1975.
- 27 idem, pp. 450-451.
- 28 ibidem. Su definición de la Imagen es: "un contenido de signo unicontextual (y no sancionado por los usos), creado in actu para la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos y la adición de otros de referencia patentemente imaginaria y de difícil, si no imposible, reformulación en términos denotativos". Cf. p. 295.
- 29 J. Greimas, Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1966, pp. 83-99.
- 30 idem, p. 85.
- 31 idem, p. 91.
- 32 R. Wellek y A. Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1969 (4a), p. 186.
- 33 T. Todorov, ob. cit., pp. 9-13. El "sentido segundo" es, tal vez, el rasgo más definido y útil para la crítica literaria. Así interpreta también el simbolismo, en una parte fundamental, al menos, F. Ynduráin en "Sobre el caballero encantado", Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, (s.a.), donde, en la p. 11, de pasada, indica: "... un sentido histórico y trascendente se desprende una y otra vez del mensaje novelesco y nos pone ante un

sentido segundo, simbólico, que puede considerarse como una variedad de lo fantástico. Ahora bien, ese juego con un sentido simbólico, no demasiado puntualizado adrede, por contraste con las equivalencias más recortadas de la alegoría suele ser manejado por Galdós y no sin insistencia". Más detenidamente vuelve sobre el tema en Una constante en la poesía de Antonio Machado, Roma, 1977. Pliegos de Cordel, I: 5 (Instituto Español de Lengua y Literatura). Insiste en su descripción de esta manera: "una peculiaridad del lenguaje poético, acaso la más definitoria, que opera con un segundo plano referencial, no unívoco, abiertos a interpretaciones sugeridas" (p. 34). Añade como otros rasgos del símbolo la acumulación o condensación en él de experiencias personales, su excedente de sentido y su apelación a los hondos centros emocionales del lector.

- 34 T. Todorov, ob. cit., pp. 25-26 y 57-65.
- 35 idem, p. 18.
- 36 N. Fry, Anatomía de la crítica, ed. española cit., p. 159.
- 37 T. Todorov, "Introduction à la symbolique" Poétique, 11, 1972, p. 295 (Véase, también, "Recherches sur le symbolisme linguistique", Poétique, 18, 1974, pp. 215-245).
- 38 T. Todorov, ob. cit., p. 14.
- 39 M. Eliade, Imágenes y símbolos, ed. cit., p. 167, donde dice expresamente que es el conjunto "el que valoriza (y corrige!) las diversas significaciones".
- 40 R. Heliodoro, "Diálogo con León Felipe", Universidad, México, II, 7, 1936, p. 211 y León Felipe, Obras Completas, p. 117: "Y ésta es mi angustia ahora. ¿Dónde co loco yo mis sueños y mi llanto para que aparezcan con sentido, sean los signos de un lenguaje y formen un poema intelegible y armonioso?".
- 41 A. Greimas, ob. cit., p. 104.

PRIMERA PARTE

NOTAS AL CAPITULO I

- 1 G. Videla, El Ultraísmo. Estudio sobre los movimientos poéticos de vanguardia, Madrid, Gredos, 1963. Recordemos que uno de los primeros teóricos y críticos de la vanguardia literaria, Guillermo de Torre, fue asiduo y ferviente defensor de la poesía de León Felipe. De él recordamos ahora el capítulo "León Felipe, poeta del tiempo agónico" en La aventura y el orden, Buenos Aires, Losada, 1960 (2a), pp. 113-119. El resto de sus trabajos sobre el poeta en la bibliografía de E. Arenal y en mis notas.
- 2 J.F. Cirre, Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935). México, Gráfica Panamericana, 1950. A. Valbuena Prat, La poesía española contemporánea, Madrid, 1930.
- 3 A. Valbuena, ob. cit., p. 74. Poco antes, en la p. 65, sitúa a León Felipe como uno de los epígonos de Juan Ramón Jiménez, quien sintetiza -para él- todo el período de introducción al novecentismo. En su Historia de la literatura española (tomo III), Barcelona, Ed. Gustavo Gili, [1963], (7a), p. 597, ratifica su juicio anterior: "Del último modernismo y de la primera época de Juan Ramón procede el fondo emotivo de la obra de León Felipe"...
- 4 León Felipe, O.C., p. 49.
- 5 idem, p. 39.
- 6 idem, p. 38.
- 7 Juan Ramón Jiménez, Segunda Antología poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 24. (Se trata del libro Arias tristes).
- 8 Introducción a la poesía española contemporánea, 2 vols. Madrid, Guadarrama, 1971 (2a), vol. I, p. 41.
- 9 G. Diego, Poesía española contemporánea. (Antología). Madrid, Taurus, 1968 (4a), p. 581.
- 10 León Felipe, O.C., p. 38.
- 11 idem, p. 56.
- 12 L. Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1970 (2a), p. 107.
- 13 idem, p. 117. Y una opinión opuesta en L. de Luis, "Notas al viejo violín", Insula, nº 265, diciembre 1968, p. 7.

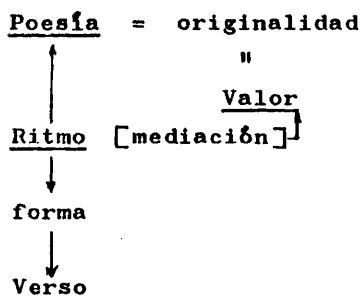
- 14 Cf. E. Díez Canedo, "El libro de un nuevo poeta: Versos y oraciones de caminante", El Sol, 20 de marzo de 1920, p. 4. Dice textualmente: "Por esta razón, cuando en este hermoso libro de León Felipe, encontramos alguna resonancia conocida -aquí de Unamuno, allá de Jiménez, más allá de Machado- como es siempre noble, como está siempre encastrada en su fisonomía nueva, no nos desazona".
- 15 Nuevas canciones; citámos por A. Machado, Obras. Poesía y Prosa, Buenos Aires, Losada, 1973 (2a), p. 307.
- 16 Aunque no nos detengamos en describir minuciosamente todos los puntos de relación y de contacto, dejemos indicar que, en nuestra opinión, la semejanza, o, mejor, relación con A. Machado se acrecienta y consolida en León Felipe a raíz de la experiencia de la guerra y de la consiguiente necesidad de referirla poéticamente. Un indicio es la mayor frecuencia de las alusiones a textos machadianos que aparecen en El Hacha, por ejemplo.
- 17 L. Cernuda, ob. cit., p. 90.
- 18 Véase G. Diego, Antología..., ed. cit., p. 60 y León Felipe, O.C., p. 37 y "Oh, este viejo y roto violín", México, A. Finisterre, edit., 1971 (4a), pp. 31 y 134. El texto de Unamuno es el siguiente, del que destacamos su última afirmación: "Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento, cuando los hay, y que la poética sirve para desnudarlo. Un poeta es el que desnuda con lenguaje rítmico su alma".
- 19 M. de Unamuno, "Credo poético" en Antología poética, Madrid, ediciones Escorial, 1942, p. 7.
- 20 idem, p. 6. León Felipe, O.C., p. 40.
- 21 Además de los trabajos ya citados de G. Videla y la Historia de las literaturas de vanguardia, de G. de Torre, G. Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973; J. Cano, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972; Max Aub, Poesía española contemporánea, México, ediciones Era, 1969 [1a ed., México, Imprenta Universitaria, 1947]; D. Bary, Larrea: Poesía y transfiguración, Barcelona, Planeta, 1976; E. Caracciolo, La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia, Madrid, Gredos, 1974; Los vanguardistas españoles, 1925-1935, edición de R. Buckley y J. Crispin. Madrid, Alianza edit., 1973. Peñalabra, nº 18, invierno 1975-76; R. de Costa, "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico", Hispanic Review, 43, nº 3,

1975; J.A. Maravall, "Para una historia de la moderna poesía. La reacción del Ultraísmo", El Sol, 6 de marzo de 1932; J.M. Martínez Cachero, en Historia General de las literaturas hispánicas, tomo VI, pp. 377-441; P. Ilie, Documents of the Spanish Vanguard, edited by-, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969. Hemos podido ver también las revistas Grecia y Cervantes.

- 22 Recordamos que R. Alberti comienza a escribir versos bajo la sugestión de las primeras poesías de León Felipe, y así lo narra él mismo en La arboleda perdida, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 137.
- 23 J. Cano Ballesta, ob. cit., p. 20.
- 24 Cf. art. cit. en n. 21.
- 25 L. Rius, León Felipe, poeta de barro (Biografía), México, Col. Málaga, 1968, p. 106.
- 26 ed. cit. en n. 21.
- 27 idem, pp. 431-440.
- 28 Puede ayudarnos a completar esta imagen de León Felipe como poeta, en su primera andadura, la serie de poemas publicados en la revista Cervantes el año 1918, algunos de los cuales se incorporan al libro. Ahora, publicados de nuevo en el Apéndice de León Felipe, Versos y oraciones de caminante [I y II] y Drop a Star. Madrid, Alhambra, 1979. Con relación a este aspecto, en general, es obligado citar el comentario de León Felipe publicado en diversos lugares. Citamos por León Felipe. Antología y Homenaje, México, A. Finisterre ed., 1967, pp. 130-131. Su título, "Encuentro". Dice: "Yo llegué al templo nacional de la Poesía española cuando se apedreaba en las calles a los últimos sacerdotes simbolistas [...] No entré por la puerta tradicional. En realidad, por entonces, 1918-20, comenzaban a derrumbarse todas las Puertas y a abrirse grandes boquetes en las viejas paredes sagradas, por donde se colaban en cuadrillas los jóvenes poetas revolucionarios. Tampoco entré por estos boquetes. Llegué en un mal momento. Cuando la pelea era más encarnizada. Y creo que piedras de los dos bandos me alcanzaron a mí en la frente. Yo no venía a defender a nadie ni pertenecía a ninguna cofradía. Por entonces no tenía ningún credo. Ni político ni religioso [...] Contra la deshumanización naciente yo traía una vaga humanización colectiva. Sin embargo, no tenía credo político tampoco. En realidad, yo no era más que un vagabundo sin casa y sin escuela, que andaba perdido por los cafés y por las calles de Madrid".

29 León Felipe, O.C., pp. 33-34.

30 ibidem, Nos ha parecido que podíamos resumir la opinión del poeta en este gráfico



31 ibidem.

32 ibidem.

33 E. Díez-Canedo, Estudios de poesía española contemporánea, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 151.

34 T. Navarro Tomás, Métrica española, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974 (4a), p. 454.

35 G. Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 308.

36 "... a León Felipe sólo le preocupa el lenguaje para reproducirse por medio de él, y en cuanto a la intensidad que pueda alcanzar el placer del lector, con ayuda de la imaginación, gracias a la exactitud y a la hermosura del lenguaje, más que dejarle indiferente se diría que ni si quiera sospecha su posibilidad". L. Cernuda, ob. cit., pp. 117-118.

37 ibidem.

38 G. Siebenmann, ob. cit., p. 434.

39 L.F. Vivanco, ob. cit., pp. 147 y 149.

40 idem, p. 149.

41 Cf. L. Rius, ob. cit., pp. 84 y ss.

42 Para ambas afirmaciones, L. Rius, pp. 85 y 77-80. También puede verse el "Prólogo" de G. Diego en León Felipe, Obra poética escogida, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

- 43 Hay una breve carta de agradecimiento de Juan Ramón a León Felipe "por el libro", fechada en Madrid el 21 de marzo de 1920. Añade: "como me dice usted en ella que piensa venir por casa, con lo que me dará usted un verdadero gusto, entonces hablaremos de todo". Juan Ramón Jiménez, Selección de cartas (1899-1958), Barcelona, 1973, p. 45. Gerardo Diego, en el "Prólogo" citado, confirma que la primera edición de Versos y oraciones apareció en marzo de ese año.
- 44 La comparación de algunos poemas de Diario de un poeta recién casado y otros de Versos y oraciones, nos ofrece esta perspectiva. Citamos la obra de Juan Ramón por la edición de A. Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970 (Textos Hispánicos Modernos, 6). Al leer hemos buscado la mayor regularidad en el cómputo de las sílabas.

XXIX	Prologuillos, 4	CX[fragmento]	Versos., 10
11	7	14	7
7	7	5	7
9	5 11	14	14
11	7	9	11
4	3 7	11	5
11	4	11	9
7	7	9	7
7	7	9	4
9	4 11		15
7	8		7
7	4		
11	4 11		
11	2		
	2		

CLXI	Versos..., 16	XXX	Versos..., 23
9	7	9	11
11	7	5	7
7	7	9	4 11
7	7	7	7
7	7 11	11	11
7	4	4	3
9	7	4 9	5 9
7	7	5	4
9	7	11	4 11
11	7	9	7 11
9	7	9	7 11
7	7	8	4
7	7	11	4 7
11	7	7	3 7
	7	11	5 9
	14	7	4
	3	11	3 7
	7	7	4

7	7	3	11
7	11	9	
	11	7	
	7	11	

45 León Felipe, O.C., p. 39.

46 idem, pp. 47-48.

47 Creemos asegurada y confirmada nuestra sospecha, sin que nos atrevamos a sacarla de ese precario estado, con el artículo de Isabel Paraíso, "El verso libre de Juan Ramón Jiménez en Dios deseado y deseante", Revista de Filología Española [RFE], LIV, 1971, pp. 253-269. He aquí algunos datos espigados del análisis de la autora:

Poema: "La nueva floración" [33 versos]
 11 sílabas 16 versos 50%
 9 5
 13 4
 15 3
 7 3
 5 2

Poema: "Y en oro siempre la cabeza alerta" [30 versos]
 11 sílabas 13 versos 40%
 9 7
 13 7
 7 2
 15 2

Poema: "El corazón de todo el cuerpo" [tipografía en prosa]
 9 sílabas 7 versos
 7 4
 11 3
 13 1
 5 1

Poema: "Estás cayendo siempre hacia mi imán" [tipografía en prosa]
 7 sílabas 14
 11 9
 9 3
 13 2
 2 1

La comparación de otras obras juanramonianas con el primer libro de León Felipe nos dará una más precisa confirmación en este punto. Pero lo dicho en el texto, junto con los gráficos que aquí incluimos, nos permite ya una comparación con los sistemas métricos de Versos y oraciones... que puede hacerse más largamente a partir del estudio del segundo apartado de este capítulo. Por nuestra parte, para no desviarnos más, dejamos aquí el tema.

- 48 J. Chabás, Literatura española contemporánea. 1898-1950, La Habana, Cultural, S.A., 1952, p. 48.
- 49 J.J. Domenchina, "Poetas españoles del 13 al 31", El Sol, 12 de marzo de 1933.
- 50 Los poemas anteriores al libro y que conservamos por estar publicados en Cervantes (1918) no manifiestan esta misma inclinación, pudiendo relacionarse, de un lado, poema breve-división estrófica-rima consonante. Pero, a pesar de ello, componen un número muy reducido de casos para sacar alguna conclusión, a lo que añadimos la ambigüedad en la apreciación de la "extensión" de un poema.
- 51 Esta "unidad intuicional" que es el poema proviene, pues, de un principio unificador presente en el texto mismo, al cual ordena, desde su estructura profunda (simbólica) hasta la métrica, división estrófica y efectos sonoros.
- 52 Aunque bastantes de los poemas monoestróficos, breves, corresponden a una sola "unidad intuicional". He aquí algunos ejemplos. La unidad del poema 3 -"Como tú"- es ta contenida precisamente en ese título yo como tú, y tal unidad se mantiene perfectamente, a través de una glosa de qué es el "tú", frente a qué no es. El poema 15, "Corazón mío", será otro ejemplo claro, cuya unidad se funda en una sola imagen y un sentimiento. También el 17. Los casos más señalados son los poemas brevísimos de 4, 5 ó 6 versos. Por el contrario, un ejemplo de poema articulado en dos estrofas y dos unidades (que, en su complementariedad hacen el poema) es el señalado con el nº 12 de "Prologuillos":
- | | | |
|------------------|---|--------|
| Poema ---- verso | : | Poesía |
| Rosa ---- flor | : | Aroma |
- 53 L. Rius, ob. cit., p. 149.
- 54 Para comprobar la afirmación de este párrafo, podemos ofrecer los siguientes ejemplos: 1.- "Prólogo", con el paralelo deliberado del díptico que expresa la idea y sentimiento de una renovación. 2.- "Pie para el Niño de Vallecas...". 3.- XIV, "La estrella fue..." proceso de metaforización. 4.- XXI; "¿Y la luna?", momentos temporales. 5.- XXIV, "Enmienda" con reflexión irónica.
- 55 Lucy C. Wallingford, "El sentido religioso en la obra poética de León Felipe". A Master's Thesis at the University of Miami. [Inédita], cap. III. L. Rius, ob. cit., pp. 155-157. M. Alvar, "León Felipe", Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Madrid, Gredos,

- O.C., pp. 101 y 102.

[...]

Nadie nos ve.
No vemos nada.

62 "La Insignia", O.C., pp. 934-935.

63 Véase este caso de versificación completamente irregular:

8'	8
8	líneas
7	líneas
13	17 (10 + 7)
6	6
10	12
10	5
5	17 (7 + 10)
líneas	

Hemos escogido este fragmento porque permite percibir la irregularidad y, además, muestra ciertos principios -aun meramente cuantitativos- de ordenación rítmica de núcleos de 10, 7 y 5 sílabas; pero otros versos y, sobre todo, las largas frases difícilmente divisibles, dan un aspecto informal al conjunto que, en la lectura aparece bien trabado. Cf. O.C., p. 936.

64 Prescindamos de El payaso de las bofetadas y pescador de caña que es un discurso en prosa, con versos que reencontraremos en otros lugares de su obra. Puede verse, a propósito de ese texto, O. Paz, "Saludo a León Felipe", Las peras del olmo, México, Unam, 1956, pp. 193-195.

65 He aquí el comienzo del poema primero:

5'	2
11 (4a y 8a)	10
5'	7
7	7'
7	7
7	11 (6a)
11 (6a)	7
	11

66 A continuación hablamos de "prosa" y "verso" según su apariencia y disposición tipográfica. Prescindimos de si los fragmentos en prosa son poemas.

67 Por ejemplo, se incluye un fragmento de "La Insignia". Y la primera edición contenía, además, "Ya no hay feria en Medina, buhoneros" y "El Hacha".

- 68 Es imposible, con el solo recuento de las medidas silábicas, dar cuenta de los efectos rítmicos de una secuencia versal como la siguiente, donde la diferencia entre versos de 7 u 8 sílabas y de 4 y 3 (agudos) quedan absorbidas en el conjunto del ritmo:

7	8
7	3
7	4
7	3
3'	3
8	3
3'	11
7	

- 69 León Felipe, O.C., p. 362.

- 70 idem, p. 363.

- 71 En la versión de O.C., y posteriores ediciones "¡Qué lástima!" rima en todos los versos, porque, normalmente, se han unido de dos en dos; pero la primera versión tenía -con versos mucho más cortos-, rima asonante en los pares.

- 72 Omitimos, por razones de claridad y el peculiar carácter de ambos libros, Drop a Star y Versos del merolico. Como se ve, el recuento lo establecemos sobre el corpus general de las Obras Completas a las que hemos añadido ¡Oh, este viejo y roto violín!

- 73 F. Lázaro Carreter, "Función poética y verso libre", Homenaje a Francisco Ynduráin, Zaragoza, 1972, p. 214 (Recogido en el volumen Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1976, p. 60). Puede verse S. Gili Gaya, El ritmo en la poesía contemporánea, Barcelona, 1956, p. 62. A esta recurrencia, que es de unidades melódicas no isocronas en el verso libre, se refiere como el "juego de tensiones y distensiones, análogas en su movimiento, no en su duración". Y añade: "Se trata, pues, de un ritmo zigzagueante, ondulatorio, que no conduce al lector al logro pleno de la forma cuajada, sino que le hace asistir al acto mismo de la creación poética en su hacerse, en su devenir, en su esfuerzo por llegar a ser".

- 74 León Felipe, O.C., p. 34.

- 75 Esquemáticamente:

- León Felipe comienza escribiendo en un verso libre de ciertas y constantes referencias métricas. Su característica es la brevedad de las medidas y la arbitrariedad de las combinaciones.

-Las preferencias métricas se acusan y fijan hacia 1930 en los versos de 8, 7, 11 y 14 sílabas.
 - el sistema así establecido se rompe pronto, pero nunca llega a perderse la tendencia o inclinación hacia esos metros, usándolos con mayor arbitrariedad aún.
 - al principio con intensidad y luego de forma moderada, León Felipe emplea la rima, en algunos casos determinan te rítmico y semántico.

- 76 A. Quilis, Métrica española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969, pp. 168-170.
- 77 R. Baehr, Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1969, p. 80.
- 78 T. Navarro Tomás, Métrica española, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974, pp. 449-455.
- 79 idem, p. 449.
- 80 idem, p. 451.
- 81 idem, pp. 454-455.
- 82 I. Parafso, Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 77-86.
- 83 F. López Estrada, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1969, pp. 156-163. Y dice en la p. 119: "La base de esta nueva métrica, por tanto, es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico".
- 84 E. Alarcos, Angel González, poeta. (Variaciones críticas). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969.
- 85 T. Navarro Tomás, ob. cit., p. 454.
- 86 S. Gili Gaya, loc.cit. Conviene tener en cuenta los estudios "Grupos de intensidad" y "Grupos de entonación" de T. Navarro Tomás en su libro Estudios de fonología española, New York, Las Américas Publishing Company, 1966, pp. 72-76 y 77-101 respectivamente.
- 87 Tomamos una vez como ejemplo a L.F. Vivanco, que divide su estudio sobre León Felipe en estos dos momentos: "La palabra rítmica elemental" y "La palabra rítmica ideológica".
- 88 León Felipe, O.C., véase respectivamente las pp. 127-129; 137 y 152; 334; 389.

89 idem, pp. 152; 41-46; 196; 306; 334; 339-340; 337.

90 Yo no soy hereje, Señor Arcipreste.
Y declaro que todo está bien hecho.
Todo: la noria, el mar, el llanto, el hipo del tirano...
el reloj...
Perfecto es el reloj, perfecto...
Contando puntual y eternamente
las vueltas de girándula del Tiempo.
Yo no soy el hereje...
¿Verdad, Señor Arcipreste, que todo está bien hecho?
Sólo quiero decir aquí, ahora, bajo el sol,
donde no hay nada nuevo,
que tengo frío y que este mecanismo de mi sangre
movido por el Viento
también es un reloj. También mi sangre es un reloj...
Un reloj ya muy viejo... ¡inmensamente viejo!
Setenta y tres años, Señor Arcipreste... y esperando
en la puerta de la eternidad los recurrentes ceros.
73.000 años... y no he averiguado todavía si la vida es
un acertijo o una trampa...
¡73.000 años bajo la girándula del Tiempo!
Yo soy un pobre hombre -otro reloj-
inmensamente viejo, Señor Arcipreste,
condenado a repetir eternamente
mis barbas, mis arrugas y mis pecados en el Viento
y a tener estos ojos, estos ojos sin párpados ni puertas
como la entrada del desierto,
fatal,
inmensa y dolorosamente abiertos
siempre, siempre, siempre...
para seguir eternamente viendo,
clavado, crucificado
en el eterno espejo,
el mismo ciervo herido
con el mismo venablo envenenado traspasándole el pecho...
"Porque aquello que ha sido es lo que será"... y eter-
namente...
eternamente, Señor Arcipreste... eternamente...
"volveremos a hacer lo que hemos hecho".
(O.C., pp. 355-356)

91 He aquí un ejemplo:
Porque Job se quejó
y cantó
y lloró
y gritó
y blasfemó
y pateó furioso en la boca cerrada de Dios..
¡habló Jehová desde el torbellino! O.C. p. 203

92 Los ejemplos pueden verse en O.C., pp. 139, 144, 145,
154. Citamos también la p. 204. Y este fragmento de la
p. 391

¿No es el amor el Viento?
 Yo lo pregunto nada más:
 ¿No es el amor el Viento disfrazado de andrajoso
 vagabundo?

- 93 Obispos buhoneros
 volved las baratijas a su sitio:
 los ídolos al polvo
 y la esperanza al mar. (O.C., p. 150)
- 94 Todo el mundo está cuerdo,
 terrible,
 monstruosamente cuerdo. (*idem*, p. 135)
- 95 En algunos lugares
 creo
 que lo encierran en una caja fuerte (*idem*, p. 315)
- 96 Escribe León Felipe, refiriéndose a Calderón: "Su juego
 analítico y enumerativo que desemboca frecuentemente en
 un complemento sintético y final, como en algunos pasajes
 de la Vida es sueño, lo he utilizado aquí. Es el juego
 de la rueda que se descompone radio a radio y luego se
 vuelve a integrar hasta formar el círculo de nuevo".
Idem, p. 241.
- 97 *Idem*, p. 201.
- 98 *Idem*, p. 223.
- 99 Véase la inclusión del poema número 13 del libro II de
Versos y oraciones de caminante, en Drop a Star, canto
 I. Otros ejemplos en O.C., pp. 102, 258; 135 y 261.
- 100 T. Navarro Tomás, Manual de entonación española, Madrid,
 Guadarrama, 1974 (4a), p. 24.
- 101 S. Gili Gaya, "La entonación en el ritmo del verso", RFE,
 XIII, 1976, pp. 129-138. La cita del texto en esta última
 página.
- 102 León Felipe, O.C., p. 66.
- 103 *idem*, pp. 363-364.
- 104 T. Navarro Tomás, Manual de entonación, ed. cit., p. 196.
- 105 *idem*, p. 169.
- 106 León Felipe, O.C., pp. 364-365.
- 107 *idem*, pp. 389 y 392.

- 108 idem, p. 176.
- 109 idem, pp. 251 y 128 respectivamente.
- 110 idem, p. 252.
- 111 idem, p. 221.
- 112 idem, p. 361.
- 113 idem, p. 381.
- 114 idem, p. 385. Puede recordarse también: "capataz... capitán", p. 340 y "nieve - nube", p. 391.
- 115 idem, p. 390.
- 116 idem, pp. 334-335 y 340 respectivamente.
- 117 ed. cit., pp. 86, 93, 107 y 114.
- 118 E. Alarcos Llorach, "Fonología expresiva y poesía". Ensayos y estudios literarios, Madrid, Júcar, 1976, p. 227.
- 119 Así puede verse, vgr. en O.C., p. 257: ¡Ay!; del mismo modo en O.C., pp. 277-279, "Yo soy el gran blasfemo" y en pp. 353-354.
- 120 Además del citado artículo de E. Alarcos, puede verse el texto y la bibliografía de A. Carballo Picazo, Notas para un comentario de textos, Madrid, 1963. (Páginas de la Revista de Educación, 36).
- 121 Respectivamente en O.C., p. 349, 353, 368, 392, 313.
- 122 ed. cit., respectivamente, p. 37, 28, 203, 195.
- 123 T. Navarro Tomás, Estudios de fonología española, ed. cit. en n. 86.
- 124 Véase por ejemplo, F. Ynduráin, "La rima en la poesía de Unamuno", Elementos formales en la lírica actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, [1967], pp. 207-227, especialmente p. 210 y el concepto de "ritmo interior" presentado en p. 212.
- 125 S. Gili Gaya, El ritmo en la poesía contemporánea, ed. cit., p. 7.
- 126 F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 212.
- 127 León Felipe, O.C., p. 141 y véase también p. 296.
- 128 idem, p. 122.

- 129 Puede recordarse "Me compraré una risa" de Español... y "Auswicht" de ¡Oh, este viejo y roto violín!
- 130 Con todo, véase O.C., pp. 217, 141 y su importancia rítmica.
- 131 Esta observación es de Luis Rius, quien afirma: "Por otra parte, León Felipe siempre generaliza al hablar o al escribir, es extremoso, desaforado: todos, ninguno, siempre, nunca, son vocablos que no responden en él a una significación conceptual, sino a una peculiar tensión afectiva", ob. cit., p. 189.
- 132 León Felipe, O.C., pp. 193-194.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1 N. Frye, Anatomía de la crítica, ed. cit. en castellano, p. 182.
- 2 León Felipe, O.C., p. 287. El texto es del "Epílogo" de Ganarás la luz, añadido posteriormente.
- 3 Atisbamos el sentido de tal estructura compuesta musicalmente desde otro texto complementario, donde afirma que el poema es como una Antología que el viento ha hecho y que él mismo amenaza dispersar. Reunión, pues, de motivos, repetición de temas, variaciones.
- 4 León Felipe, ¡Oh, este viejo y roto violín!, p. 178.
- 5 Ibidem.
- 6 "Un escrito sin rima y sin retórica aparente se convierte de improviso en poema cuando empezamos a advertir que sus palabras siguen encendidas y que riman con luces lejanas y pretéritas que no se han apagado y con otras que comienzan a encenderse en los horizontes tenebrosos", O.C., p. 227 y cf. también p. 236, su poética más citada.
- 7 La metáfora real -de cosas existentes- sustancial, que se refiere a verdaderas mutaciones en el ser del mundo, sabemos que se opone, en León Felipe, a la simple imagen literaria; podemos relacionar la primera a lo necesario y la segunda a lo innecesario, superfluo y engañoso. Habitualmente se ha mencionado la relación entre poesía y vida personal como algo particularmente propio de este autor. Discutiremos el asunto en el texto; pero notemos ahora esta otra cara de la relación entre literatura y realidad. La metáfora literaria (auténtica) es anuncio de una transformación cósmica y la realiza.
- 8 León Felipe, O.C., p. 229. Antes, en El payaso... ed. cit., p. 45.
- 9 León Felipe, O.C., p. 35.
- 10 idem, p. 41.
- 11 idem, p. 57.
- 12 G. Bachelard, La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 235.
- 13 Ayer estaba mi amor
como aquella nube blanca
que van tan sola en el cielo
y tan alta...
como aquella
que ahora pasa

junto a la luna
de plata.
Nube
blanca
que vas tan sola en el cielo
y tan alta
junto a la luna
de plata...
vendrás a parar
mañana
igual que mi amor
en agua...
en agua del mar
amarga...

Mi amor tiene el ritornelo
del agua, que sin cesar
en nubes sube hasta el cielo
y en lluvia baja hasta el mar.

Y el agua aquel ritornelo
de mi amor, que sin cesar
en sueños sube hasta el cielo
y en llanto baja hasta el mar.

- 14 Este poema nos invita a recordar tantos otros donde la relación llanto-mar es el tema central, desarrollado desde la angustia del exilio y del dolor colectivo y humano universal. En este libro, el motivo es todavía el amor personal y, por debajo, el desarraigo.
- 15 León Felipe, O.C., p. 78.
- 16 idem, p. 86.
- 17 idem, p. 82.
- 18 idem, p. 946 y cf. también p. 944.
- 19 idem, p. 943.
- 20 idem, p. 238.
- 21 En este momento de nuestra exposición empleamos la palabra "mito" con un significado amplio, genérico, casi común en el habla culta. En efecto, entendemos por mito ahora toda suerte de concepción colectiva y conjunto de creencias imprecisas, espontáneas que surgen por necesidades de un grupo humano, de una cultura, y recogen ciertas aspiraciones poco aptas para ser expresadas en otros conceptos. Digamos, por ejemplo, el actual mito del progreso. El término no juzga de la realidad (aunque hay un uso peyorativo que sí lo hace) de lo ideado; se refiere a su cualidad de creencia colectiva, sin estricta definición. El mito de la "creación humana", o "constitución del hombre", como creen-

cia y aspiración, tendrán en León Felipe un tratamiento de "mito literario", según expondremos más adelante. Por ahora, lo dicho puede bastar.

22 León Felipe, O.C., p. 950.

23 idem, p. 937.

24 idem, pp. 941 y 943 respectivamente.

25 Hay que destacar la soledad como rasgo característico de este "sujeto", prolongación de aquella que el "poeta" sentía en su primer libro y amplió, objetivándola, en su segundo. Aquí se expresa de dos maneras, jugando con la doble significación y función del término solo: "Españoles, / ¡estáis solos! / ¡solos!" y "Pero aún no tenéis una estrella sola" (O.C., p. 933). Las dos imágenes del heroísmo y del sacrificio -estrella y sangre- se unen sincréticamente en la más característica del poema: una estrella de sangre en la frente (delante y en lo alto).

26 León Felipe, O.C., pp. 941-942.

27 León Felipe, El payaso..., ed. cit., pp. 49-50.

28 idem, p. 60 y passim.

29 "El mundo se moría de tedio. Los antiguos héroes no hacían ya más que relatar vanidosamente las viejas hazañas clásicas que todos se sabían de memoria y que a nadie divertían ya. Hubo que echarlos de la escena como a cómicos malos e inventar un espectáculo nuevo. Entonces es cuando nace la farsa. Cuando el héroe se hace clown y la hazaña pantomima. Cuando aparece Don Quijote y entra España en la Historia. Llegan los dos con el célebre truco de la "justicia" que todos conocéis. Y el mundo se puso de fiesta. Hubo risas para todos". Idem, p. 51.

30 El "estilo dramático", aspecto configurador del ritmo estudiado en el capítulo primero, recibe aquí su fundamento. Y, según lo que estamos diciendo, conviene que en este estilo distingamos ya lo dramático estructural de la poesía y lo polémico estilístico de la voz del autor-escriptor. Esta distinción, ahora enunciada solamente en el texto, será recogida, ampliada y puesta en lugar central de nuestro análisis.

31 "Pero los personajes se escapan de los libros y van a buscar al autor. El clown se escapa de la pista y va a buscar al empresario; el hombre se escapa de la vida y va a encararse con los dioses". El payaso... ed. cit.,

p. 52. No será preciso insistir en el carácter unamuniano de estas expresiones.

- 32 Quiero dejar constancia, al concluir, de la relación que observo entre el texto y la poética de esta obra y Drop a Star. Tal cercanía, de ser cierta, nos remite a la "identidad y diferencia" que señalamos al comienzo. En el texto hemos explicado más las novedades de los sucesivos sistemas imaginarios, pero el mundo definido en torno de Edipo y de Don Quijote, la pregunta esencial ("Quién soy yo") y la oposición entre la situación trágica presente y la exigencia de transformación futura son correspondientes. Más aún, el "Prólogo" de El payaso... recoge el de Drop a Star y lo prolonga, dando a la poesía su consabida función de esclarecer y ordenar la realidad (liberar al hombre del horror y del caos). Esa es la función que va a realizar y está realizando ya el universo simbólico forjado y de nuevo configurado. Notemos, entre otras semejanzas y relaciones, que la identidad inicial de poeta-caminante y de camino (existencia)-poesía ha sufrido una alteración, según el nuevo concepto de existencia, pero sigue siendo semejante y funcionalmente idéntica: poeta-héroe y revolución (ascenso)-poesía. La relación poesía-realidad estaba ya teñidamente anunciada en el "Epílogo" de Drop a Star.

33 León Felipe, O.C., p. 116.

34 idem, p. 144.

35 Un hacha que cae siempre,
 siempre,
 siempre,
 implacable y sin descanso
 sobre cualquier humilde ligazón:
 sobre dos plegarias que se funden,
 sobre dos herramientas que se enlazan,
 sobre dos manos que se estrechan.
 La consigna es el corte,
 el corte,
 el corte,
 el corte hasta llegar al polvo,
 hasta llegar al átomo. (O.C., p. 146)

36 idem, p. 117.

37 idem, p. 137.

38 idem, p. 160.

39 idem, p. 157.

40 idem, p. 156.

- 41 idem, p. 125.
- 42 idem, p. 141.
- 43 idem, p. 138. Y de modo totalmente claro: "Y un día se es hombre antes que español", idem, p. 123.
- 44 Cf. idem, pp. 132, 138, 140 y 141, texto citado inmediatamente antes.
- 45 Cf. idem, pp. 117, 119 y 175.
- 46 idem, p. 287. La frase "... y todo lo que viene después" etc., no está en la primera edición, como es natural. Fue añadida para la publicación en Obras Completas, según nos parece. Pero también ese dato puede hacernos comprender cómo, al cabo de 20 años de escrito el texto, seguía el autor considerándolo núcleo y síntesis de su sistema literario.
- 47 ibidem. O.C. dice: "una línea casi profesional". Corregimos la errata según la primera edición.
- 48 idem, p. 291.
- 49 idem, p. 182.
- 50 idem, p. 291.
- 51 Si el libro anterior podía tener como función restaurar el horizonte del sentido, introducir el caos histórico en el orden poético, reconquistando la significación y poder de los símbolos, este otro quizás represente el afianzamiento de ese universo poético, quedando resaltado el valor de la esperanza como el elemento dominante, donde se implica la dirección hacia el futuro.
- 52 León Felipe, O.C., p. 208.
- 53 idem, p. 212.
- 54 idem, p. 209.
- 55 idem, p. 226.
- 56 idem, p. 211. Cf. también pp. 293-294.
- 57 Un texto de León Felipe puede resumir lo dicho, pues recoge muchos elementos mencionados: "Escuchad y terminemos ya: Más allá de las lágrimas, más allá de mis ojos reventados y de mi canción hecha ceniza... más allá del cerebro roto y de las profecías vanidosas de la lengua... más allá de mi memoria y de mis sueños... al otro

lado del infierno... en la puerta trasera del infierno, los que salgan encontrarán una tablilla con un nombre escrito, con un nombre escrito que no habrán oído jamás y con un itinerario desconocido hasta ahora para empezar a caminar. Hay que ir a buscar esa tablilla. Ya sabéis dónde está y cuál es el camino". O.C., p. 294.

- 58 idem, pp. 153-155.
- 59 idem, pp. 272 y 212 respectivamente.
- 60 Hay aquí una semilla, casi invisible, de la relación del hombre con la divinidad que estallará en El Ciervo.
- 61 León Felipe, O.C., p. 216.
- 62 idem, p. 214.
- 63 idem, pp. 222-223 y cf. pp. 207-208, poema titulado "No he venido a cantar".
- 64 idem, p. 283.
- 65 idem, p. 284.
- 66 idem, p. 196; 212-213.
- 67 Cuatro conjuntos de imágenes de transformación, con distintos matices, indican la gran atención del poeta al proceso de adquisición del valor simbólico definitivo, suponiendo que este valor es adquirible: "ganarás". La insistencia en estas imágenes ocurre también en Cuatro poemas..., del mismo modo que los momentos de incertidum bre están, alternativamente, expuestos en Español... y El Ciervo.
- 68 Cf. León Felipe, O.C., pp. 219 y 106.
- 69 idem, pp. 272; 201-203; 196.
- 70 idem, pp. 272 y 226.
- 71 idem, p. 227.
- 72 idem, p. 192.
- 73 idem, pp. 219 y 227-229.
- 74 Como detalle complementario, esta declaración (poética) acerca del significado de los símbolos, al que habíamos llegado analizando la isotopía de las imágenes de los libros anteriores:

-

ficados: aquí, como en Versos y oraciones, torre = poesía.

- 91 No podemos pasar por alto la relación entre esta imagen con el universo de imágenes de Drop a Star y el sentimiento inicial de caída, lo cual nos confirma en el valor central y decisivo del poema de 1935.
- 92 León Felipe, O.C., p. 374.
- 93 idem, p. 375.
- 94 idem, p. 371-372.
- 95 idem, p. 385.
- 96 idem, p. 386.
- 97 idem, p. 394.
- 98 idem, p. 393.
- 99 Ganarás la luz era la interpretación poética de la biografía, según el comentario de León Felipe; este libro, sobre todo en su parte última, puede leerse como la interpretación biográfica de la poesía.
- 100 León Felipe, 10h, este viejo y roto violín, ed. cit., pp. 210-211.
- 101 idem, p. 24. Recordemos que hay, sin embargo, abundantes menciones de Don Quijote en los textos en prosa.
- 102 idem, p. 20.
- 103 idem, p. 36.
- 104 idem, pp. 18-19.
- 105 idem, pp. 37-38.
- 106 idem, p. 21.
- 107 idem, pp. 28-29.
- 108 idem, p. 59.
- 109 idem, pp. 251 y 128 respectivamente.
- 110 idem, p. 14.
- 112 idem, pp. 21 y 22-23.

- 113 idem, pp. 31 y 32.
- 114 idem, p. 13.
- 115 idem, p. 22.
- 116 idem, p. 29.
- 117 idem, pp. 86, 93, 119 y 129.
- 118 Los ángeles ponen la nota de una presencia infantil, ingenua y delicada... la de la inocencia recuperada, que relaciona la vejez que lo sabe todo con la edad que todo lo ignora; y la gatera del cielo (León Felipe parece no encontrar más puerta que la del infierno) representa quizás una grieta en el misterio por donde éste se puede penetrar. Por eso los "ángeles del cielo" le ponen los versos (poesía) a León Felipe en su bolsillo; son las palabras del otro lado.
- 119 León Felipe, ob. cit., p. 129.
- 120 Ver, respectivamente, ob. cit., pp. 160 y 109.
- 121 idem, p. 161. Advirtamos la clara resonancia unamuniana de este poema. "Y he de confesar, en efecto, por dolorosa que la confesión sea, que nunca, en los días de la fe ingenua de mi mocedad, me hicieron temblar las descripciones, por truculentas que fuesen, de las torturas del infierno, y sentí siempre ser la nada mucho más aterradora que él [...] En el fondo, era que no podía creer en esa atrocidad de un infierno, de una eternidad de pena, ni veía más verdadero infierno que la nada y su perspectiva". Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Renacimiento, (s.a.), p. 47.
- 122 "La Creación", I. Idem, p. 139.
- 123 idem, pp. 79-80.
- 124 idem, p. 111.
- 125 idem, pp. 145-146 y 155-156.
- 126 idem, pp. 140-141.
- 127 Véase la permanencia del tema en "Loqueros-relojeros" de Español... "El poeta prometeico", "Los lagartos" y "El infierno" de Ganarás la luz. Donde la realidad se presenta invertida, sólo una visión inversa puede restaurarla. Por eso, tal punto de vista es

- la humana y divina locura de España...
la posible locura de todos los hombres,
la Gran Esperanza del Mundo.
León Felipe, Rocinante, ed. cit., p. 12.
- 128 Don Quijote no responde.
Dobla otra vez la cabeza sobre el pecho...
y cierra los ojos.
¿Sueña el caballero?
¡Sí, sueña el caballero!
León Felipe, ¡Oh, este viejo y roto violín! ed. cit., p. 18.
- 129 León Felipe, Rocinante, ed. cit., p. 37.
- 130 idem, pp. 37-38.
- 131 idem, pp. 77-80.
- 132 idem, pp. 11-12.
- 133 idem, p. 24.
- 134 idem, p. 30.
- 135 León Felipe, O.C., p. 221.
- 136 CuA. Vol. 183, nº 4, 1972, pp. 167-191.
- 137 idem, p. 169 en nota 3.
- 138 C. Zardoya, "La piedra, el Viento y el Ciervo. Tres símbolos parabólicos de León Felipe". Asomante, XXII, nº 1, 1966, pp. 21-40. "León Felipe y sus símbolos parabólicos", Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos. Madrid, Gredos, 1974, tomo II, pp. 35-105.
- 139 art. cit., p. 21 y ob. cit., p. 36.
- 140 León Felipe, El Ciervo, México, editorial Grijalbo, 1958, pp. 7-16.
- 141 Prólogo cit., p. 12. Cf. para lo que sigue, pp. 10 y 14.
- 142 N. Frye, Anatomía de la crítica, ed. esp. citada, p. 152.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1 Ver, por ejemplo, la postura común, basada en otros muchos autores tratados que adopta. J.E. Cirlot, Diccionario de símbolos, ed. cit., p. 35.
- 2 León Felipe, El payaso de las bofetadas, ed. cit., p. 44.
- 3 Idem, p. 45.
- 4 Al hablar del "mecanismo metafórico", parece ser que León Felipe entiende la metáfora como mecanismo, mientras el símbolo es la fuerza y la conciencia que ese mecanismo manifiesta. Hay, sin embargo, otro aspecto que podemos deducir del análisis del texto, tomado ampliamente: el mecanismo de la metáfora se alza contra otro mecanismo, la dialéctica de las mandíbulas abiertas (el del círculo y el de la noria). Véase, El payaso de las bofetadas, ed. cit., p. 53. Y, en definitiva, el mecanismo metafórico es una expresión del amor. "Por amor se hacen las revoluciones y se establece la política". Idem, p. 55.
- 5 Idem, p. 46.
- 6 Dejemos anotada ya la doble posibilidad de significación del sueño como descripción de la realidad negativa, degradada, indeseable. "Y dice en seguida: Pero esto no puede ser el mundo; esto no es la realidad, esto es un mal sueño, una pesadilla terrible". Idem, p. 46.
- 7 Cfr. J. Piaget, La formación del símbolo en el niño, ed. cit., p. 234.
- 8 León Felipe, El payaso de las bofetadas, ed. cit., p. 49. La relación entre la sustancia humana (personal), la sangre) y colectiva (la historia) con los sueños, que son su manifestación, o la vinculación del par poesía-símbolo al deseo-sueño es frecuente. La encontramos en el poema "Un poderoso talismán" (1954), O.C., pp. 957-958.
Yo he soñado mucho, como buen marinero.
El poeta no tiene más argumento que sus sueños.
Sueña la sangre... la sangre del Hombre.
Y los sueños son como los dogmas de la sangre...
de la sangre del Mundo.
La relación de la poesía con los sueños puede verse también en Drop a Star, donde, además, la relación con la razón o la locura determina un juicio respecto de los órdenes de la realidad y del deseo. En el "Epílogo", O.C., p. 110, se dice:
Y el gallo en la veleta de la aurora
quebrando albores y quebrando sueños.
Y quebrando también esta canción.
- 9 León Felipe, O.C., p. 122.

- 10 Ibidem. Recordemos también El payaso... ed. cit., p. 53: "Don Quijote es el poeta prometeico que se escapa de su crónica y entra en la Historia hecho símbolo y carne".
- 11 León Felipe, O.C., p. 225. "Y si el gran buitre no está devorando aún mis entrañas y las de todos los poetas condenados del mundo, Prometeo fue sólo un motivo griego decorativo en un frontón, en una metopa... y no hubo nunca mitos".
- 12 Que el tema, al menos en este momento, es el destino del hombre, nos parece una observación atestiguada repetidamente por el poeta mismo. Y, precisamente en relación con esa pequeña constelación de términos que analizamos: sueño, mito, símbolo y poesía. Recordemos dos textos: "Riman los sueños y los mitos con los pasos del hombre sobre la Tierra" (O.C., p. 227). Y: "Lo que fue ayer un toro ya no es más que una constelación. De aquí nací yo. Aquí estuvo mi origen. Y aquí está ahora mi destino: con signos poéticos escrito en la sangre del mundo y en la cartografía de los cielos" (O.C., p. 228).
- 13 Estos textos nos sirven de testigos: "En el primer destello místico del mundo estaba yo; y en el milagro de la luz redentora de mañana me estoy quemando ya" (O.C., p. 225); "Mi canto florece en la convergencia de los mitos" (p. 226); "Y hay voces antiguas que me siguen para que yo las defina con mi sangre" (p. 228).
- 14 León Felipe, O.C., p. 125.
- 15 idem, p. 226.
- 16 La relación entre elevación y firmeza también en este párrafo: "Y por los huesos petrificados donde ayer se incrustaron las plumas de las alas, tal vez se hable un día del vuelo de las águilas" (O.C., p. 184).
- 17 Ibidem.
- 18 idem, p. 185.
- 19 idem, p. 183.
- 20 idem, pp. 287-288 y 272.
- 21 No decimos que León Felipe piense que él escribe el Gran Poema Universal, sino que escribe dentro del plan desconocido que, sin embargo, en su conjunto, compone ese Poema; y, por lo tanto, las repeticiones y variaciones sólo son manifestaciones de la unidad completa. Antes había ya enunciado el tema: "La poesía entera del mundo tal vez sea un mismo y único poema. Yo pienso que es el mito permanente, sin origen ni término".

no y sin causalidad ni cronología..." (O.C., p. 272).
 Nótese la nueva mención de poesía y mito: el único poema
 es el mito universal (donde se inserta el de León Felipe,
 hasta ser uno solo con él).

22 León Felipe, O.C., p. 272.

23 "Se escribe dentro de un plan que el poeta ignora al co-
 menzar y que conoce sólo el Viento". Idem, pp. 287-288.

24 Ibidem.

25 He aquí cómo ocurre esa unidad, en la fusión o identidad
 de las figuras portadoras del mito: "El otro, el segundo
 es el Poeta Prometeico... el rebelde, el verdadero rebel-
 de... el Verbo... El Hijo. Nació de la imaginación. Sa-
 lió del mito y de las entrañas de los libros sagrados...
 Luego se hizo realidad histórica... Los Griegos le llama-
 ron Prometeo... más tarde Edipo... es el Cristo... y en
 España tomó el nombre y la figura grotesca de Don Quijo-
 te de la Mancha..." (O.C., p. 977).

26 "Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para en-
 trar en un poema, para alimentar una fogata. Todo. Hasta
lo literario, como arda y se queme" (O.C., p. 237).

27 León Felipe, O.C., pp. 960-961.

28 "De todos los caminos o símbolos que he señalado aquí y
 que de algún modo me llevan a las fuerzas complejas, mis-
 teriosas y esenciales de la Tierra, tal vez éste sea el
 que más coincide con mi carne [se refiere a Jonás], con
 mi vida y con mi talento". (O.C., p. 288). Notemos dos
 rasgos, que apoya lo dicho en el texto, el primero y lo
 completa, el segundo. Habla de un personaje, el protago-
 nista de una leyenda procedente de la Biblia, con eviden-
 tes relaciones con las narraciones tradicionales y mític-
 as. Pero habla de que los símbolos llevan a las fuerzas
 de la tierra, ponen al hombre en contacto con ellas, son
 la "mediación natural", aspecto que casi no aparece en
 esta reflexión.

29 De esta forma nos ha parecido interpretar correctamente
 el texto de León Felipe en O.C., p. 366.

Viven el toro y la paloma
 y aquellos animales genuinos y desnudos
 que ya se han hecho símbolo.
 Pero el Hombre... es una máscara fantasma
 que jamás ha vivido.

- 30 León Felipe, O.C., p. 372.
- 31 Esbozamos aquí el tema de forma suficiente para completar la idea general que penetra y justifica ese capítulo. Podemos avanzar ya la relación profunda de toda la obra de León Felipe a partir de este elemento. Pero dejamos el estudio más detenido de los mismos ensayos dramáticos para la segunda parte, donde incluimos también una mención de Que no quemén a la dama, versión apenas representada y, hasta hoy, inédita, pero muy relacionada con el mito y el milagro de No es cordero... etc.
- 32 León Felipe, O.C., p. 1016.
- 33 idem, p. 1023.
- 34 idem, p. 1031.
- 35 idem, p. 1055.
- 36 idem, p. 1017.
- 37 idem, p. 1012. "La Poesía es una alianza poderosa de la luz y del Viento..."
- 38 idem, p. 1018.
- 39 idem, pp. 1016-1017.
- 40 El teatro o arte de símbolos puede verse en los textos siguientes: "El Cine es también la organización plástica y poética de imágenes, símbolos y alegorías que va denunciando la cámara, la cual viene a ser como el ojo del poeta". (O.C., p. 1021). Y dice el Bufón en el "Prólogo" ya mencionado: "En sus manos [de la Poesía] todos somos símbolos, que nos movemos dentro del mundo poético de los símbolos, donde nada es anacrónico" (Idem, p. 1025). La unidad se advierte en la mención de la historia humana como un solo cuento (Idem, pp. 1027-1028). Finalmente, "El cine pondrá en imágenes y símbolos... ¡hasta la metafísica." (Idem, p. 1029).
- 41 Seguimos, indistintamente, la primera y la segunda versión, una más "cinematográfica", más "teatral" la otra.
- 42 Cito por La Manzana. Poema cinematográfico. México, Finis terre editores, 1974.
- 43 ed. cit., p. 38.
- 44 ed. cit., p. 41. Podríamos seguir. Respecto de la fruta que da nombre al "poema cinematográfico", sólo esta acción final: "la pantalla se oscurece... y una manzana - la manzana única..., simbólica, realista, cezannea..."

substancia, volumen, geometría, Amor - revolotea igual que un pájaro en las sombras, buscando su nido". ed. cit., p. 124. Resumido, este texto pasa a la "Viñeta" de la segunda versión, O.C., p. 425.

- 45 Cito por la versión de O.C., p. 454; pero también de un modo equivalente, aunque menos discursivo, en la primera redacción, ed. cit., p. 56.
- 46 "Porque en este momento climatérico de la historia de occidente, en que la jerarquía de los pueblos se va a organizar sobre virtudes esenciales, es más urgente colocar junto a la Inglaterra poética la España poética, que hacer un estudio comparativo entre Churchill y Franco, por ejemplo". (O.C., p. 1017).
- 47 León Felipe, O.C., p. 1020.
- 48 idem, p. 1021.
- 49 J.E. Cirlot, Diccionario de símbolos, ed. cit., p. 46.
- 50 León Felipe, ¡Oh, este viejo y roto violín!, ed. cit. p. 13.
- 51 León Felipe, ¡Oh, este viejo...! ed. cit., p. 62.
- 52 idem, p. 41.
- 53 idem, pp. 178 y 180.
- 54 idem, p. 200.
- 55 Recordemos, como más significativos, los poemas de la serie "Un signo... quiero un signo", que oponen cuentos a sueños, como las secuencias de esclavitud y de libertad y, más remotamente, aquella frase de El payaso... (ed. cit., pp. 48-49): "los sueños son la semilla de la realidad de mañana".
- 56 León Felipe, ¡Oh, este viejo...! ed. cit., p. 88.
- 57 Ibidem.
- 58 N. Frye, Anatomía de la crítica, ed. cit., p. 142.
- 59 "Poesía e Hispanidad", Revista de América, nº 20, agosto 1946, p. 147.
- 60 En "Los lagartos" (O.C., p. 240): "Vuelvo a repetir: Todo lo que hay en el mundo es mío y valadero para entrar en un poema. Todo. Lo inconsciente también. Pero someti

do a las leyes conscientes del poema". Y en la p. 1018: "esa simbiosis entre el subconsciente colectivo popular y la conciencia alborotada del héroe que buscamos continuamente en nuestra historia..." Y véase, igualmente, la nota 28 de este capítulo.

- 61 Como ya lo hizo -curiosa identidad en la diferencia- a raíz de la lectura de su primer libro, en las palabras en prosa que le preceden. Y, ahora, recordemos el texto de "Alas y Jorobas o el rey bufón" que acabamos de citar en la nota anterior. Y el texto también citado de "Los lagartos" viene precedido por este párrafo: "No es un poema surrealista. Porque en él han trabajado dos poetas: el loco y el cuerdo, el romántico y el clásico, el que engendra el poema y el que lo organiza y lo defiende[...] Yo también me aventuro y entro por la puerta principal y salgo por el postigo del infierno porque entro y salgo con el Viento" (O.C., p. 240).
- 62 Se suele establecer esa distinción. Por ejemplo, los símbolos naturales "se derivan de los contenidos inconscientes de la psique y, por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales[...] Por otra parte, los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar verdades eternas y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas", C.J. Jung, "Acercamiento al inconsciente" en El hombre y sus símbolos, pp. 89-90. Creo que puede apreciarse la diferencia que hay entre los criterios de esta división y los nuestros. Pero no nos interesa aquí un estudio del simbolismo en general, ni de su aspecto genético, ni su posible "espontaneidad", basada en la estructura cerebral o la herencia. Sólo buscamos la diferencia operativa desde un punto de vista sistemático (taxonómico) y sincrónico. La distinción más cercana a la nuestra: "la historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significancia simbólica: los objetos naturales [...] o cosas hechas por el hombre [...] o, incluso, formas abstractas [...] De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible". A. Jaffé, "El simbolismo en las artes visuales", idem, p. 231.
- 63 Cfr. C.G. Jung, "Acercamiento al inconsciente", ob. cit., p. 49.
- 64 F. Edeline, "Médiation rhétorique et formation dy symbole", C.I.S. nº 26, 1974, p. 33.
- 65 Todos los tipos de símbolos integrados en estas divisiones se combinan entre sí en la poesía de León Felipe, ya

que las clasificaciones no son excluyentes, sino distintivas. Nuestro objetivo, en las líneas precedentes, no era señalar clases opuestas entre las que escoger la más adecuada, sino mostrar cómo se articulan los símbolos en relación con otros conceptos habitualmente manejados y cómo los dos extremos se integran, de hecho, en la poesía de León Felipe, en todos los casos.

- 66 En la conferencia "Universalidad y exaltación", Hora de España, II, nº VI, 1937, p. 17 tenemos otra muestra de su visión del paisaje castellano esencial: "En Castilla no hay curvas ni tinieblas tampoco. La luz aquí lo define todo con nitidez y exactitud en una geometría seca y rectilínea. El mundo aparece desnudo y lavado. Los perfiles y los contornos de las cosas son tan precisos, tan escuetos, tan seguros, que la imaginación no tiene oportunidad nunca de escaparse al mundo de las vaguedades y de los ensueños y levantar mil fantasmas detrás de las brumas. Aquí no hay brumas. Detrás de las cosas está la luz, lo mismo que delante y a los lados. Todo descansa sobre una meseta, sobre un tablero pardo y pelado, bajo una bóveda azul donde no es posible hacer juegos célticos y de prestidigitación. Aquí no hay trampas ni trucos. La imaginación, lo mismo que la vista, no tiene en esta luz más que dos salidas, dos puertas principales. No hay puertas falsas: o se va hacia arriba o hacia adelante. O al cielo o a los horizontes: de aquí el místico y el aventurero. O las dos cosas juntas: Don Quijote".
- 67 León Felipe, O.C., p. 50 y 10h, este viejo... ed. cit., pp. 19-22. Puede verse también el poema que comienza "Tallar un verso...", O.C., p. 77, que aparece citado, también a continuación del texto transcrito en la nota anterior.
- 68 G. Bachelard, La poética del espacio, ed. cit., p. 246. El juicio siguiente ilustra también el caso de León Felipe: "Parece entonces que por su inmensidad, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden". Idem, p. 258.
- 69 León Felipe, O.C., p. 349
 ¡Gracias, Señor de la heredad!
 Gracias porque me dejas ver este paisaje invariable de girándula
 donde va y viene el viento,
 baja hacia el sur,
 luego vuelve hacia el norte
 llevándose y trayendo, sin cesar,
 las hojas y las aves.

"Girando y girando va el viento
y torna continuamente a sus circuitos...
los ríos van al mar,
vuelven luego a salir
y el mar nunca se llena".

- 70 León Felipe, O.C., p. 252.
- 71 Idem, p. 105.
- 72 León Felipe, El payaso..., ed. cit., p. 48.
- 73 Idem, p. 49.
- 74 León Felipe, O.C., p. 123.
- 75 Como se ve el signo ha cambiado, porque no es indiferente pasar del colectivo y universal "todos" al anónimo "cualquiera" (O.C., p. 305). No nos separamos de la actitud descrita en la otra representación característica del libro, la del gusano que sueña (ya sabemos que el sueño es el otro nombre de la Poesía y pertenece, como sustancia luminosa, a la condición común del poeta y de todos los hombres).
- 76 León Felipe, ¡Oh, este viejo..!, pp. 43 y 211.
- 77 Desde aquí, nos parece, hay que entender las afirmaciones que hace León Felipe acerca del ser o función de este sujeto. Por ejemplo, la del poeta como "Gran Responsable". No parece que lo hiciera así L. Cernuda, sino que entendió al "poeta" en su individualidad concreta, solamente como sujeto de la escritura, y su papel como el señalado dentro de la sociedad moderna al escritor. Pero aquí se trata, primero de todo, del héroe representativo del mito de la constitución del hombre; el "Gran Responsable" es el símbolo y portador de todas las responsabilidades. Opera también en este tipo de caracterizaciones o sustituciones el mecanismo "hiperbólico" que advierte Luis Rius como rasgo de León Felipe. El "Gran" nos lo señala. Cfr. León Felipe, poeta de barro, ed. cit., p. 27.
- 78 N. Frye, ob. cit., p. 139.
- 79 En Antología rota y Llamadme publicano, O.C., p. 336. Ano-temos también que este poema, con los anteriores, tiene relación, en la Antología, con la transformación del gusa-no en mariposa.
- 80 "Poética", León Felipe, O.C., pp. 340-341.

- 81 Aunque tenga relación con el fuego, la mitología del infierno insiste en su condición de lugar subterráneo y te nebroso. León Felipe escribe: "Y estoy aquí, aquí... en este cruce sombrío de caminos, en las tinieblas, en las sólidas tinieblas. Otros estarán más cerca de la luz. Acaso alguno ha traspasado ya el muro negro y espeso y pisa ahora firme el otro lado del infierno. Yo estoy en el infierno". O.C., p. 275.
- 82 idem, p. 397.
- 83 "Un poderoso talismán", idem, p. 956.
- 84 Puede observarse la semejanza con la organización del espacio en Versos y oraciones, tal como la describimos en el capítulo anterior. Un cruce cuyo centro lo ocupa el sujeto.
- 85 Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 65; 206-215; 307-320; 399-410; 413-415.
- 86 idem, p. 259.
- 87 Por ejemplo, L. Rius, ob. cit., pp. 61-74, especialmente 64-65.
- 88 P. Ricoeur, Finitud y culpabilidad, ed. cit., pp. 255-256. Para un aspecto que debemos no olvidar, H. Weinrich, "Structures narratives dy mythe", Poétique, I, 1, 1970, pp. 26 y sgtes.
- 89 Cfr., por ejemplo, M.C. Peñuelas, Mito, literatura y realidad, Madrid, Gredos, 1965; "El mito: especulaciones sobre su origen e interpretación", CuA. 1964, nº 2, pp. 87-106. L. Díez del Corral, La función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1957. E. Sosa López, "Mito y literatura" CuA. 1959, nº 4. R. Xirau, Mito y poesía, México, Unam, fac. de filosofía y letras, 1973.
- 90 L. Cencillo: "El mito es [...] la expresión plástica y estética, cifrada y compendiada de ese sentido total del contexto". Mito..., pp. 13 y 14.
- 91 Lamento la posible confusión por la polisemia en el uso de la palabra "forma". He intentado reducir su presencia, pero creo que los contextos permiten advertir la diferencia de significado (genérico o específico).
- 92 L. Cencillo, ob. cit., p. 16.
- 93 León Felipe, O.C., pp. 208, 209 y 214 respectivamente.

- 94 idem, p. 209.
- 95 idem, pp. 209 y 208, respectivamente.
- 96 idem, p. 213.
- 97 idem, pp. 213, 214, 220 y 221, respectivamente.
- 98 idem, p. 109; Rocinante, ed. cit., p. 79.
- 99 idem, pp. 212 y 208.
- 100 idem, p. 214.
- 101 idem, pp. 214 y 215.
- 102 idem, p. 222, las dos citas.
- 103 idem, pp. 210 y 211.
- 104 idem, p. 225.
- 105 M.D. Arana, "Poesía y destino de León Felipe", El Gallo Ilustrado, 14 de abril de 1974, pp. 7-8; Max Aub, "León Felipe, el cronista de Prometeo", La cultura en México, n.º 350, octubre 1968, pp. 4-6; D. Carrión, "Poeta del grito, de la luz y del viento", El Gallo Ilustrado, n.º 327, sept. 1968, pp. 1-2 y CuA., n.º 6 de 1968, pp. 153-156; J. Cervera, "Conversaciones con León Felipe, poeta de barro y luz", Índice, n.º 236, oct. de 1968; P. Corbalaín, "Poeta del mito y del caos., León Felipe, entre el símbolo y la paradoja. (Notas acerca de su poesía)", In formaciones de las artes y letras, n.º 14, 26 de sept. de 1968, p. 1; Domínguez Aragonés, "Hoy la lágrima es mi espada", El Gallo Ilustrado, n.º 327, sept. 1968, p. 4; M. Durán, "La poesía elemental de León Felipe", Claridades literarias, I, 9, junio 1959, p. 2; E. Miró, "Entre el hacha y la luz", Insula, n.º 265, dic. 1968, pp. 11 y 14; R. Morales, "León Felipe, poeta de las estrellas, del viento y del hombre", La estafeta literaria, n.º 406, oct. 1968, pp. 9-11; A. Otero Seco, "León Felipe, Viento, camino y luz" en Obra periodística y crítica. Exilio, 1847-1970. Rennes, Université de Haute Bretagne, 1972, pp. 528-534; F. Rodríguez Pascual, "La justicia del hombre futuro, ensueño de León Felipe", Misión abierta, 70, n.º 60, dic. 1977, pp. 112-125; L. Roblío, "Tiempo e historia en la voz de León Felipe", CuA. 1970, n.º 5, pp. 97-105; C. Zardoya, "La piedra, el Viento y el Ciervo, tres símbolos parabólicos de León Felipe", Asomante, XXII, n.º 1 (1966) pp. 21-40.
- 106 En ésta y las siguientes notas citamos algunas obras a modo de ejemplo. Sólo por esta razón han sido escogidas.

Véase: J. Villegas, La estructura mítica del héroe, Barcelona, Planeta, 1973; S.E. Villoria, Estructuras míticas en poesía, Valencia, 1978; G. Correa, La poesía mítica de Federico García Lorca, Madrid, Gredos, 1970; de nuevo J. Villegas, Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda, Barcelona, Planeta, 1976.

- 107 R.C. Allen, The symbolic World of Federico García Lorca, Albuquerque University of New Mexico Press, 1972; Psyque and Symbol in the theater of F.G.L. Perlimplin, Yerma, Blood Wedding, Austin and London, University of Texas Press, 1974. Igualmente, los análisis de C. Bousoño en Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols. y El irracionalismo poético (El símbolo), Madrid, Gredos, 1977.
- 108 J. Campbell, El héroe de las mil caras, México, F.C.E., 1972; J. Cuatrecasas, "Psicología y poesía", CuA. 1966, nº 2; "Simbolismo psicoantropológico del mito de Prometeo", CuA., 1971, nº 5, pp. 67-75.
- 109 N. Frye, Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Avila edit., 1977, (ed. inglesa, Princeton University Press, 1957); La estructura inflexible de la obra literaria, Madrid, Taurus, 1971.
- 110 R. Barthes, S/Z, Paris, éd. du Seuil, 1970.
- 111 Ch. Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique. Paris, Librairie José Corti, 1962.
- 112 idem, p. 9.

NOTAS AL CAPITULO IV

- 1 T. Todorov, Symbolisme et interprétation, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 25. Había explicado más ampliamente su punto de vista en el artículo "Recherches sur le symbolisme linguistique / I. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique", Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, 18 (1974), pp. 215-245, especialmente en su última parte, pp. 243-245.
- 2 idem, p. 26; y las primeras páginas de nuestro capítulo II.
- 3 M. Eliade, Imágenes y símbolos, ed. cit., p. 189.
- 4 Ver las obras teóricas allí citadas (y el apartado correspondiente de la bibliografía) que nos sirven de consulta en el estudio. Contamos también con las alusiones, sintéticas y reveladoras de N. Frye en Anatomía de la crítica.
- 5 Al hablar del círculo y del ciclo deseamos hacer referencia marginal del "Himno o canción del Hombre" del libro Llamadme publicano. En ella, como ya expusimos, ocurre la coincidencia de todos los procesos y aspectos de la visión del universo propia del sujeto: espacio, tiempo, movimiento, cambio de forma son los aspectos de esa figura única del ciclo, la girándula.
- 6 Hemos observado el siguiente abanico de significaciones en el Viento:
 - mediador entre el hombre y la Luz
 - mediador en la Historia, entre el presente y el futuro (es duplicado del anterior)
 - agente: voluntad y destino
 - fuerza cósmica y fuerza poética
 - creador y destructor
 - vehículo (y esto se vuelve a la mediación).
- 7 Puede ser interesante advertir que una vez establecido que las imágenes finales más características y constantes de León Felipe eran la luz, la altura y la palabra (dejando de momento el Hombre), volvemos a encontrar que G. Durand trata de estas tres imágenes como arquetipos que componen la isotopía simbólica de la luz. Con lo cual, aceptando como hipótesis la clasificación de Durand, podemos proponer dos consecuencias: 19.- que León Felipe aparece vinculado, de hecho, a un sistema simbólico de carácter muy general y fuertemente trabado, que él parece haber descubierto en su proceso de creación poética, pudiéndose rastrear como temas desde el principio de su obra, y que fue también constituido con la presencia y el trato de Juan Larrea. (Aunque este punto será objeto de atención en otro lugar). 20.- que, dentro de su sistema ordena los elementos de acuerdo al modelo universal, sincrético, dando mayor importancia y presencia a la Luz, mien-

tras menciona en un segundo término, dependiente del primero, el espacio y la palabra. Pero es indudable la relación que establece entre los tres términos, y baste para demostrarlo recordar su afirmación: la poesía... tal vez sea la luz.

- 8 "De même que le schème de l'ascension s'oppose point par point, en ses développements symboliques, à celui de la chute, de même aux symboles ténébreux s'opposent ceux de la lumière et spécialement le symbolisme solaire. Un remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière". G. Durand, ob. cit., p. 163.
- 9 Para la división de estas etapas en la aventura mítica del héroe, pueden verse autores tan distintos como J. Campbell, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (reimpresión) y A.J. Greimas, Semántica estructural, ed. cit., pp. 294-338. Hagamos constar, de añadidura, que el "mito" en la poesía de León Felipe está sustentado en referencias literarias. Es casi un mito esbozado a base de las alusiones a otros modelos desarrollados, "literaturizados" y transmitidos culturalmente desde los griegos y la Biblia. En el texto tratamos de mostrar que ese "mito", definido, descrito y explicado en el capítulo anterior, presenta unos contenidos "específicos" que provienen de la trasposición generalizadora de la vida y poética del autor, según su perspectiva general (cosmovisión).
- 10 Mito. Semántica y realidad, Madrid, B.A.C., 1970, pp. 44-60, especialmente, 51-56.
- 11 idem, p. 51. Para el resto, ver las páginas consecutivas de la citada.
- 12 Aludimos al texto: "Porque nada se ha cumplido todavía. Y lo que se cumpla será por voluntad del Viento y por el ofrecimiento sumiso y doloroso de la carne del hombre", O.C., p. 225.
- 13 idem, pp. 188-189.
- 14 Puede verse: "Qué pena", de Versos y oraciones... I; "Y una vez..." del vol. II, citado poco después, en el texto; "El hacha"; todo el libro El Ciervo, especialmente la sección primera titulada "Las medidas" y el poema "Puesto ya el pie en el estribo", Índice, nº 236, octubre 1968.
- 15 Puede verse, también, "Qué lástima" de Versos y oraciones... I, "Pie para el Niño de Vallecas..." y "Tallar un verso a la luz de la luna..." del vol. II, los poemas "La

poesía llega... Ahí está" de Llamadme publicano y "La palabra" y "La tangente" de El Ciervo.

- 16 En palabras del mismo León Felipe: "Buscamos una síntesis en esta dialéctica dramática del instinto subterráneo y la conciencia enloquecida" [el subrayado es nuestro] O.C., p. 1018.
- 17 idem, p. 85.
- 18 idem, pp. 159-162.
- 19 idem, pp. 127-129, prolongándose en otros poemas de la serie, pp. 129-132.

PARTE II

NOTAS AL CAPITULO I

- 1 Romance, X, 16 de junio de 1940, pp. 3 y 17.
- 2 Recuérdese la definición de Aristóteles, Poética, cap. VI, & 1449b: "Es, pues, la tragedia, imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud..." etc., edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 145.
- 3 "Es una tragedia sin lograr, pero con líneas y estructuras de gran rango". León Felipe, art. cit., p. 3 (column. 1).
- 4 Cfr. Paul Levitt: A structural approach to the analysis of drama, Mouton-The Hague, 1971.
- 5 H. Gouhier: Le théâtre et l'existence. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, pp. 14-20. Cfr. también del mismo: La obra teatral, Buenos Aires, Eudeba, 1965 (3a), pp. 169 y sgtes.
- 6 R. Garaudy: Estética y marxismo, Barcelona, ed. Martínez Roca, 1969, p. 21.
- 7 Cfr. E. Staiger: Conceptos fundamentales de poética, Madrid, Rialp, 1966, pp. 189-190: "Lo trágico acontece cuando aquello que implica un sentido último universal, y que atañe por tanto a la existencia humana, se quiebra. O dicho de otra manera: en lo trágico el marco del mundo de un hombre, de un pueblo, de un estado social salta hecho pedazos".
- 8 G. Michaud: L'oeuvre et ses techniques. Paris, Librairie Nizet, 1957, p. 189. Los criterios formales estarían formulados y descritos a lo largo de toda la Poética, aunque especialmente en el cap. VI (ya citado): mito o fábula, caracteres, elocución, ideología, espectáculo y canto. Cfr. para este aspecto, entre otros, H. Lausberg: Manual de retórica literaria. Madrid, Gredos, 1967, vol. II, pp. 463 y sgtes.
- 9 H. Gouhier: Le théâtre et l'existence, cap. I, & 2 y III, § 2, especialmente pp. 34-41 y 76-79.
- 10 Me parece necesario señalar cómo León Felipe no es consciente con estas últimas afirmaciones de su teoría. En las adaptaciones de Otelo y Macbeth, como adelante se explica, el peso de un destino cósmico, de una fatalidad que se impone por una presencia casi física, rompe

la llamada a la libertad creadora del héroe. Este no es el que realiza el ideal de venganza y expiación, sino quien es llevado más allá de sí mismo por una fuerza cuyo poder es irremisible. Mantiene, sin embargo, como dato esencial, que las acciones-decisiones del héroe recaen de nuevo (por caminos a veces sorprendentes) sobre él. (Esto es también propio de Shakespeare). Macbeth, por ejemplo, no se parece en nada al héroe esbozado aquí.

- 11 ¿Nunca llegará el sujeto poético a su plenitud de ser? La antropología trágica tal vez no ofrezca salida; sólo puede aceptarse como una dimensión irreconciliable con otras. Pero León Felipe parece poder integrarla en su cosmovisión antropocéntrica y tomar la experiencia trágica como el paso necesariamente destructor de la realidad presente que busca el tiempo futuro. Esta realidad futura se afirma sólo en virtud del acto de fe poética, fundado en el dinamismo interno de la palabra. Por el momento la tragedia es una categoría universal de la existencia que no anula las otras ni es anulada por ellas. Mantener limpiamente, y aun contradictoriamente abiertas todas las posibilidades ha sido uno de los logros exigentes y más perdurables de esta obra literaria.
- 12 Cfr. la opinión de E. Staiger: ob. cit., p. 195. Sólo un espíritu implacablemente consecuente es capaz de experimentar lo trágico. Pero esta experiencia lleva consigo la destrucción... Opinión apropiada para el poeta que ve el mundo sub specie tragoediae como para el héroe de la ficción. En el poeta, la experiencia de la destrucción puede conducir a una concepción trágica, que en cualquier caso -y recuérdese la importancia de lo trágico como categoría dramática de la realidad- es implacable y vuelve sobre sí misma -incluyendo el mundo todo- en una totalidad de sentido, siempre posible y siempre renovada (cfr. nota anterior).
- 13 P. Ricoeur "Sur le tragique". Esprit. Marzo, 1953, pp. 449-467, especialmente 450-455.
- 14 El libro de Job dice:
 su furor [de Dios] me ataca y me desgarr,
 rechina contra mí los dientes
 y aguza sus ojos hostiles;
 abren contra mí la boca
 me abofetean afrentosamente,
 todos en masa contra mí.
 Dios me entrega a los malvados,
 me arroja en manos criminales.

 Vivía yo tranquilo cuando me trituro,
 me agarró por la nuca y me descuartizó,

hizo de mí su blanco
 cercándome con sus secretos,
 me atravesó los riñones sin piedad
 y derramó por tierra mi hiel,
 me abrió la carne brecha a brecha,
 y me asaltó como un guerrero.
 Me he cosido un sayal sobre el pellejo
 y he hundido en el polvo mi hombría;
 tengo la cara enrojecida de llorar
 y la sombra me vela los párpados;
 aunque en mis manos no hay violencia
 y es sincera mi oración. (cap. 16, versos 9-17).

El tema de la cólera de Dios no está desarrollado en León Felipe. El carácter poco personal e inconcreto de sus personificaciones divinas quizás impide que ocurra así. Pero se puede suponer con pleno derecho, a partir del enfrentamiento ulterior del héroe con los dioses. El héroe está predestinado al sufrimiento. O quizás pueda elegir entre el sufrimiento de la venganza que le imponen los dioses (Prometeo), que él mismo se impone por ellos y ante ellos (Edipo), y la nada, la renuncia a su condición (desaparición como hombre) y la traición a su carácter.

- 15 P. Ricoeur, Finitud y culpabilidad, p. 458.
- 16 H. Gouhier, Le théâtre et l'existence, cap. II, pp. 34-68 passim. Véase, por ejemplo: "Un acontecimiento no es trágico por sí mismo, sino por lo que él significa; y esta significación es trágica precisamente porque introduce el signo de una trascendencia" (p. 34). Para la crítica (interior) a esta teoría plausible y explicativa, cfr. P. Ricoeur: art. cit., pp. 455-460. Mi acuerdo con la teoría se refiere a que permite explicar bien, con un término sin duda abstracto, pero acuñado y habitual en filosofía, las distintas realizaciones de la tragedia (y, en especial, lo que nos favorece en este caso, las realizaciones cercanas o basadas en los modelos clásicos).
- 17 Habría que anotar aquí que, en el juego dialéctico y trágico de destrucción creadora y crimen para la expiación, León Felipe participa desde distintos ángulos, sin romper nunca el lazo de esta articulación de la realidad. Si en momentos más cercanos a la guerra civil parece dominar la sensación o sentimiento de muerte y destrucción (El Hacha, etc. hasta Ganarás la luz, por lo menos), luego, y sobre todo en la interpretación del Quijote como I.M.D., es el segundo término el considerado central en el proceso, afirmado sólo en el acto de fe poética. En el texto mantenemos aún la dimensión predominantemente destructiva de la tragedia, la vacilación ante el asombroso silencio de un universo culpable. Pero siempre el resumen será: llorar para ver.

- 18 León Felipe: "El Payaso de las bofetadas y el pescador de caña". Antología y Homenaje, p. 52. Todo este texto hay que ponerlo en relación con la teoría de la tragedia. No son más que dos "versiones" de las mismas ideas de León Felipe
- 19 León Felipe, O.C., p. 228 (Ganarás la luz, libro III. 1953.)
- 20 León Felipe, "Sobre la tragedia Niebla". Romance, X, p. 17 (1940)
- 21 León Felipe, O.C., p. 227 (Ganarás la luz, libro III).
- 22 León Felipe, O.C., pp. 1020-1021. "Alas y Jorobas o el rey bufón". Y véase también "Niebla": "Las fuentes de nuestra inspiración están cerradas hace ya mucho tiempo. Nuestros crímenes están enganchados a la rueda de una noria y se repiten sin cesar. Son viejos e inmortales. Y la única novedad que nos queda es traerlos, con la voluntad implacable de los dioses, a nuestra atmósfera actual, frente a nuestra sensibilidad de hoy y bajo las fórmulas vigentes de nuestro conocimiento".
- 23 León Felipe, O.C., p. 236.
- 24 León Felipe, O.C., p. 1027. "Alas y jorobas..."
- 25 Cfr. todo el poema "Poesía y dialéctica", O.C., pp. 159-162.
- 26 Para estas noticias, cfr. Luis Rius: ob. cit., pp. 30 y 243; bibliografía de E. Arenal Rodríguez en León Felipe. O.C., p. 1044. y Cu.A. vol. CXXXI, nº 6, nov.-dic. 1963, p. 280.
- 27 León Felipe, El Ciervo. Cfr. cap. II de la I parte de este estudio.
- 28 León Felipe, Macbeth, "Epílogo". O.C., p. 710.
- 29 Macbeth, I, 3. Cito por la traducción castellana de José M^a Valverde: W. Shakespeare, Teatro Completo, vol. II Barcelona, ed. Planeta, 1968, pp. 867-868. Para las citas en el original inglés, The Complete Works of William Shakespeare. Collin. London and Glasgow (s.a.).
- 30 León Felipe, Macbeth o el asesino del sueño. O.C., p. 646. El parlamento correspondiente, en el cuadro XIV, p. 707.
- 31 ROSS: "No es ilusión... ¡Mirad allí! El bosque es un centauro que piafa y que relincha".

AUGUSTO: "Ciertamente. No es ilusión. Es una estratagema de Macduff para engañar a los espías..."

ROSS: "No es una estratagema. Es un símbolo. La tierra entera se levanta... y el ejército será un bosque que camina".

O.C., p. 701.

32 León Felipe, Macbeth... O.C., p. 682.

33 León Felipe, O.C., p. 676. "Hágase la sombra... ¡Y la sombra se hizo! ¡El día ha muerto!". Idem, p. 682.

34 idem, p. 641. Y cfr. pp. 653-654.

35 idem, p. 650.

36 idem, p. 667. Y cfr. luego en este estudio, nota 11 del capítulo segundo.

37 idem, p. 669.

38 idem, p. 670.

39 León Felipe, ¡Oh, este viejo...! p. 140:

Dios, Tú eres el Gran Poeta del Mundo, del
Universe,
el que crea y dirige la tragedia.
Y la tragedia tiene sus leyes,
sus leyes inmutables y fatales...
Y el héroe tiene que sufrir,
luchar...
llorar fatalmente
hasta llegar
al epílogo apoteótico de la luz.

40 León Felipe, O.C., p. 648. Me parece interesante señalar ya aquí, y por vez primera, la importancia que tendrá la ironía en la obra dramática de León Felipe y que analizaré con más perspectiva en el capítulo III. Notamos aquí, simplemente, que la ironía flagrante de estos versos es propia del poeta español, en una glosa al texto de Shakespeare.

41 León Felipe, O.C., p. 664.

42 idem, p. 707 y cfr. 706.

43 idem, p. 293.

44 Cfr. las siguientes páginas y citas. Las menciones del infierno son, en general, introducidas por León Felipe: O.C., p. 654: sentido de toda la tragedia: "¡La ambición que salta por encima de todos los obstáculos / y me lleva desbocadamente a los infiernos!" (Nótese además el carác-

ter incontrolable del hecho para la voluntad humana). También p. 655; 663: "Soy el portero del infierno"; 686: invocaciones de las brujas en la cueva; 686-687: invocaciones de Macbeth al infierno; 679: comparación de Macbeth con el diablo, respecto a su valor; 706: maldición de Macbeth, atreviéndose a condenarse.

- 45 idem, p. 709: "Aunque me haya traicionado hasta el infierno... ¡no me rindo!": Y al dar la orden a los asesinos de Banquo, había dicho: "que os conduzca y os proteja el diablo", p. 674.
- 46 idem, p. 686.
- 47 idem, p. 698.
- 48 idem, p. 691. Hablando de Macduff, el matador de Macbeth, dice el médico:
 Pero el recién nacido
 tenía dibujada en el pecho una espada.
 Desde Jesucristo, todos los príncipes
 que matan al dragón
 al nacer, en la carne traen esa misma
 espada dibujada.
- Recuérdese el poema "Y una vez" de Versos y oraciones, II.
- 49 idem, p. 656.
- 50 idem, pp. 707-708.
- 51 León Felipe, O.C., p. 690.
- 52 Se trata de la espada grabada en el pecho de Macduff (nota 48), O.C., p. 691.
- 53 León Felipe, O.C., p. 658 y cfr. también pp. 640 y 647. El texto original en The Complete Works of William Shakespeare: Macbeth, Act. II, scene I:
 Mac.- If you shall cleave to my consent,
 when 'tis,
 It shall make honour for you.
 Banq.- So I lose none
 In seeking to augment it, but still keep
 My bosom franchis'd and allegiance clear,
 I shall be counsell'd
- 54 León Felipe, O.C., p. 661.
- 55 León Felipe, O.C., p. 678.
 La fiebre me muerde otra vez. Hubiese quedado seguro si hubiesen muerto ambos (Ban-

quo y su hijo).

Firme y seguro como la roca, sólido como el mármol, y abierto y dominante como el aire del páramo.

Así... otra vez recluso, otra vez amarrado a la argolla del miedo como cualquier esclavo.

Y cfr. también, p. 655:

serías un hombre si asesinases...

antes que al rey, al miedo. (Palabras originales de León Felipe).

- 56 León Felipe, O.C., p. 675. Cfr. The Complete Works of W.S., Macbeth, III, 2.

Lady M.- Naught's had, all's spent,
Where our desire is got without content:
'Tis safer to be that which we destroy,
than, by destruction, dwell in doubtful joy.

- 57 León Felipe, O.C., p. 675.

- 58 idem, p. 633.

- 59 idem, pp. 688-689.

- 60 idem, p. 675.

- 61 idem, p. 690.

- 62 Cfr. este texto sobre el personaje del poeta que escribe versos: "Supongamos -decía Mairena- que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas y el autor de los autores de esos poemas". A. Machado: Juan de Mairena, XXII. Obras. Poesía y Prosa. Buenos Aires, Losada, 1973 (2a) p. 458. León Felipe parece mezclar en su adaptación los poemas de Macbeth con la obra de Shakespeare, de modo que la tragedia acaba siendo el verdadero poema que el personaje mismo escribe y "vive" en su discurrir. Y León Felipe, el autor del poeta.

- 63 León Felipe, O.C., p. 680:

No es de ahora... la sangre del hombre la
ha derramado
el hombre desde hace mucho tiempo,
antes de que las leyes detuvieran nues-
tros instintos sanguinarios
con su freno

[...]

Olvidad... Olvidemos esto.
 Es una extraña dolencia sin importancia.
 Desde la infancia, desde el origen del
 mundo la padezco.

- 64 *idem*, p. 647. Lo subrayado, en cursiva en el texto original.
- 65 *idem*, pp. 670-671. Igualmente, en 1019-1020. Las "escapadas pirandélicas" con este mismo sentido en 1018 y 1030-1031.
- 66 *idem*, p. 741. Para las restantes funciones señaladas véase la misma página y 745-746, 771, 826.
- 67 *idem*, p. 792.
- 68 *idem*, p. 804. Y véase antes, p. 747, estas intervenciones con versión propia de León Felipe (aunque siguiendo a Shakespeare):
 YAGO.- Ahora... venid, teniente... celebremos nosotros esta extraordinaria conjunción de la noche y el día,
 de la más clara perla veneciana con el más renegrido tizón.
 CASIO.- Digamos... de una blanca paloma veneciana con un diamante negro y raro de incalculable valor.
 Como oxímoron, pp. 772 y 794: "¡Ángel perverso!"
- 69 León Felipe, *O.C.*, p. 716.
- 70 W. Shakespeare, *Teatro Completo* (versión José Ma Valverde) ed. castellana cit. vol. II, p. 657.
- 71 León Felipe, *O.C.*, p. 726.
- 72 *idem*, p. 745. El último verso es especialmente importante para nuestro comentario. La razón de la sospecha de adulterio, por parte de Emilia, es preterida. La venganza por odio es un pecado o acción nefanda propia de dioses enemigos. Fría y no carnal. Se puede comparar con la versión más "humana" de Shakespeare: "empatado con él, esposa por esposa". Texto inglés: *The Complete Works of W. S. Othello*, II, 1, p. 1182.
- Now, I do love her too;
 Not out of absolute lust, - thought, peradventure,
 I stand accountant for as great a sin,-
 But partly led to diet my revenge,
 For that I do suspect the lusty Moor
 Hath leap'd into my seat: The thought whereof
 Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards;
 And nothing can or shall content my soul
 Till I am even'd with him, wife for wife;

Or, failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgment cannot cure.

- 73 Cfr. el prólogo del Bufón, especialmente al final del parlamento, O.C., p. 714.
- 74 idem, p. 819.
- 75 idem, pp. 769-770. El importante gesto de enseñar el pañuelo como paño de la Verónica se repite al final de la tragedia, p. 821.
- 76 idem, p. 820.
- 77 idem, p. 757.
- 78 idem, p. 775
- 79 idem, p. 734.
- 80 idem, p. 761.
- 81 idem, p. 821
- 82 idem, p. 157. El poema está fechado: México, 1939. Casi 20 años antes de esta versión de Otelo.
- 83 "El payaso de las bofetadas" en León Felipe Antología y Homenaje, ed. cit., p. 49.
- 84 León Felipe, O.C., 1018
- 85 idem, p. 1027.
- 86 Para este punto, cfr. P. Ricoeur: Finitud y culpabilidad: La simbólica del mal, ed. cit., Libro II, 2a parte, capítulo III, epígrafe 3, "¿Liberación de lo trágico o liberación en lo trágico?"
- 87 Quizás el texto del último libro expresa, como síntesis y retorno, esta posición, mejor que cualquier otro:
- II.- VEJEZ, LOCURA Y MUERTE
- Tengo 80 años como el rey Lear,
soy viejo, estoy loco...
y tendréis que perdonarme.
Yo sé que la tragedia no puede terminar de
otra manera
y que el héroe
no puede hacer otra cosa
más que ofrecer sus sesos reblandecidos en
una bandeja
para que se ría...

¿Quién tiene que reirse?
 ¿A quién le toca reirse en la tragedia?
 Yo he dicho que estoy loco,
 que soy viejo
 y que tengo 80 años como el rey Lear...
 (dejad que lllore Cordelia
 porque así tiene que ser)
 y la tragedia no puede seguir más allá...
 Ya no hay otra escapada...
 ¿Verdad, Don Guillermo, que no hay otra
 escapada?
 ¿Por qué otro boquete podría ya salir el
 héroe?...
 La vejez... la locura... la muerte...

¡Oh, este viejo y roto violín!, ed. cit., p. 87. Cfr.
 la versión del mismo tema en El payaso de las bofetadas.
 León Felipe. Antología y Homenaje, p. 53.

Quizás todo comienza, una vez más, en lo que ya había de-
 jado dicho A. Machado: "Y es que, entre nosotros, lo ende-
 ble es el juicio, tal vez porque lo sano y viril es, como
 vio Cervantes, la locura". Juan de Mairena, XXI. Obras,
 ed. cit., p. 456.

- 88 Esta oposición en el artículo citado de "Niebla". Roman-
ce, X, p. 3.
- 89 León Felipe, O.C., p. 1016.
- 90 L. Rius: León Felipe, poeta de barro, ed. cit., p. 246.
- 91 León Felipe, O.C., p. 1011. Para la autenticidad que
 León Felipe atribuye a Cervantes, hay que tener en cuenta
 este texto de 1939: "En Cervantes [en El Quijote] no hay
 invención y apenas artificio; el necesario nada más para
 darle forma poética a la realidad.
 Hécuba, para Cervantes, es su patria, su casa... él mis-
 mo. Cervantes no juega, no ríe y llora con un sueño, con
 una sombra remota, sino con su misma carne y con la carne
 dolorida y condenada de su pueblo". O.C., pp. 122-123.
- 92 Una vez más A. Machado puede haber encontrado en su sabi-
 duría penúltima parecido juicio que León Felipe: "Aun en
 la lucha trágica, que no puede ser un juego, la del hom-
 bre con el mar, el inglés es el último en perder la ele-
 gancia". Juan de Mairena, III. Obras, p. 390.
- 93 León Felipe, O.C., p. 1012.
- 94 "León Felipe: Oh, este viejo y roto violín" por M. de la
 Selva. Cu.A. 1966, nº 3, pp. 268-272.
- 95 Luis Rius: ob. cit., p. 32.
- 96 Otras menciones de Shakespeare quedan reducidas al límite
 de la cita, como estos versos que se refieren a Hamlet,

con cuya tragedia tuvo León Felipe mucho en común durante largo tiempo (Noticia en L. Rius, ob. cit., pp. 28-30):

-No me gusta el hombre... ni la mujer
tampoco...

Ni esta grotesca y sanguinaria casa
donde vivo.

-Satánico orgullo y ambición.

-¡Oh, no! Podrán encerrarme
en el ámbito huerco y diminuto de un
cascarón de nuez

y me vería rey del espacio infinito,
si no fuera por estos oscuros sueños
monstruosos.

(De un Hamlet parafrástico, herético y condenado). El Ciervo. O.C., p. 374.

Podemos suponer, por esa sola mención de la cita, que quizás estos versos formaran parte de la versión destruida por León Felipe.

He aquí otra glosa:

¡Morir!... ¿Dormir?... ¡No!
No quiero que la suerte sea un sueño.
Quiero un sueño sin sueños... Nada.

El Ciervo. O.C., p. 382.

Sobre Hamlet, finalmente, hemos de recordar la interpretación muy aguda y personal de León Felipe en "Niebla". Romance, X.

Recordamos que las perifrasis dramáticas se sitúan en la década del 50 y que El Ciervo se publicó en 1958. Hay una evidente concordancia de fechas y los elementos inspiradores y los materiales de trabajo, muy posiblemente, se entrecruzaron y superpusieron, sirviendo las adaptaciones dramáticas como incentivos de la creación poética. He aquí otra semejanza digna de consideración: los poemas sobre la repetición e invariabilidad del tiempo en el libro y la adaptación de Macbeth.

- 97 León Felipe: Respuesta a la encuesta de Romance, IV, 2: "Mi secreto, mi gran secreto, es mi gran misterio, mi gran tragedia. Esa que lloramos todos como Edipo sin saberlo. Si yo supiera mi secreto, más que decirlo me importaría tener valor como el rey de Tebas para sacarme los ojos".

El texto fundamental para esta interpretación está en El payaso de las bofetadas y repetido en O.C., pp. 231-233, dentro del libro Ganarás la luz. Hay que añadir también: "Alas y jorobas...", idem, p. 1013 y L. Rius: ob. cit., pp. 244-246.

Podría servir de comparación esclarecedora y contrapunto la interpretación que P. Ricoeur ofrece en Finitud y culpabilidad ("¿Liberación de lo trágico o liberación en lo trágico?"). Coincide sorprendentemente en la primera mitad de su juicio: "En Sófocles lo trágico parece

no tener fin: el dios hostil no se hace sentir tanto por su presión u opresión cuanto por su ausencia, en el sentido de que abandona al hombre a su propia suerte". Por contraste, en cambio, la visión sobre Edipo en Colono di fiere absolutamente. Mientras para Ricoeur representa una "muerte exenta de elementos trágicos", para León Felipe es el prototipo de la muerte trágica. Es, además, el punto extremo de la rebeldía, mientras Ricoeur cree al hombre "reducido a la moderación y a la sabiduría". Finalmente, León Felipe lo considera como un reto -una pregunta que resuena en el hondón de la historia donde cayó realmente Edipo- mientras Ricoeur lo ve como suspensión -no curación- de la condición humana.

- 98 León Felipe, O.C., p. 117.
- 99 León Felipe, O.C., p. 400.
- 100 idem, pp. 305 y 306. Idem, 132. Según la estructura antropológica fundamental, la condición trágica de la existencia aparece en que el hombre obra trágicamente, según una cierta necesidad, porque colectivamente, y desde los orígenes, asesina la posibilidad de superación que le exige su autotranscendencia: sueños o dimensión noble utópica. Pero esto revela -según P. Ricoeur- un mal no producido inicialmente por el hombre, dado previamente a su obrar, que este obrar saca a superficie. Es la estructura del mal, asentada en la estructura del ser-existir del hombre y que lo configura interiormente. Es el "lado pasivo", la tragedia como puesta o impuesta (hados, estrellas, destino...) contra la que el hombre debe rebelarse, consumando así el propio destino.
- 101 León Felipe, O.C., p. 155.
- 102 Este fragmento en La Insignia, versión de 1937; transcrito de nuevo en El payaso de las bofetadas, 1938 y en Ganarás la luz (Prometeo) de 1953.
- 103 León Felipe, O.C., p. 214:

El hombre es hijo de sus lágrimas...
y Dios no da nada de balde.
Todo se paga con sangre y con el sudor de la sangre
con llanto, ¡con llanto!
y se gana la luz... como se gana el pan.
No hay gracia:
la gracia es rédito o es préstamo.

Considérese la importancia que tiene, para la "teología trágica" y desde ella, esta afirmación: "no hay gracia". En una versión muy suave: "nada se ha cumplido todavía... Dios pondrá la luz y nosotros las lágrimas" (O.C., p. 225). El extremo que se escapa ya de la consideración trágica, anulándose en la desesperación y el absurdo gro

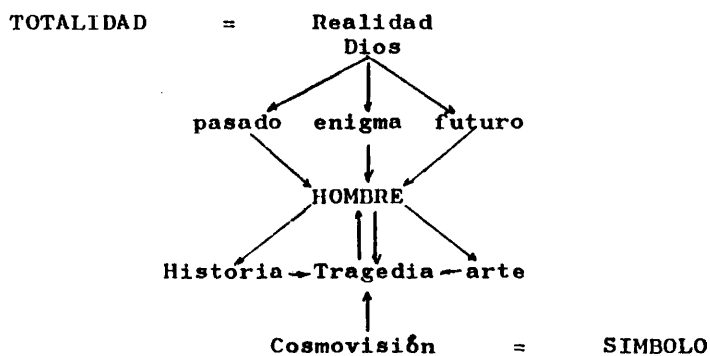
tesco, en Rocinante, p. 102. El hombre es Job + Edipo.

- Cfr. también: "Pero en su esencia, ¿qué es la poesía?" de Poesía e Hispanidad. Y "¿Qué es la justicia?" en El payaso de las bofetadas.

- 111 León Felipe, O.C., p. 1009. El texto se refiere directa y expresamente al cine. Pero por las equivalencias efectuadas en el contexto anterior, se puede y debe decir lícita y lógicamente de la tragedia. Donde se realiza la división definitiva es en el texto de Español del éxodo y del llanto; O.C., p. 175:

Os lo voy a decir
de otra manera:
el obispo
es el que disfraza la Tragedia,
el hombre del engaño.
El que la desnuda es el poeta,
el poeta es el que la aguarda,
el que la acepta.

- 112 Presento aquí como nota un esquema provisional, resumen de lo dicho en este último apartado.



NOTAS AL CAPITULO II

- 1 Crónica en Atenea, CXVIII, n^{os}. 353-354, pp. 179-180, por Antonio H. Romera. (En O.C., está equivocado el n^o de vol. de la revista y está equivocado el lugar de su inserción, pues no es edición del texto). Editado en España, Primer Acto, n^o 25.
- 2 Respecto del paralelismo y la oposición de las escenas, lo cual ayudaría en la construcción de la estructura, ver, por ejemplo, los títulos de los cuadros IV y VII: "Una beldad desdeñosa" - "Una beldad desdeñada"; y de II y VIII: "Danza senil" - "La canción del vino".
- 3 León Felipe, O.C., p. 529.
- 4 Véase, por ejemplo; O.C., p. 549:
 MARIA: No eres más que un bufón
 cínico y contrahecho.
 BUFON: El bufón universal y planetario...
 humano y divino al mismo tiempo.
 Estas jorobas monstruosas
 que en las espaldas tengo
 son la substancia caótica y apelotonada de mis
 alas
 que un día se rompieron.
O.C., pp. 1017 y 1030:
 El hombre es loco y ruin; divino y grotesco... está hecho de viento y arcilla...
 Porque estas deformaciones de mi cuerpo no son más que la sustancia caótica y apelotonada de las alas... que aún no se organiza.
- 5 idem, p. 524. Estas frases pertenecen a la acotación que acompaña la lista de los personajes. El subrayado es mío.
- 6 Ibidem.
- 7 idem, p. 529.
- 8 Véase el diálogo entre el Bufón y Cesáreo en el Cuadro X.
- 9 León Felipe, O.C., p. 527. Es muy acentuada también la semejanza percibida con "El Juglarón". Cfr. capítulo III de esta parte.
- 10 idem, p. 564. Véase también el discurso de Carranzano en el cuadro XII (p. 617): "El destino dispuso... el destino es el que hizo habilidosamente esta jugada..." etc.
- 11 idem, pp. 547-548. Y cfr. estos versos del romance, repetidos hasta cuatro veces seguidas:

- Que el Destino ha decretado
que contigo he de casar... (*idem*, pp. 623-624)
El tema del destino burlón puede tener acentos trágicos, como en la adaptación de *Macbeth* (cfr. capítulo I y nota 36, de este estudio). En cualquier caso, vuelve a quedar de manifiesto la despreocupación por el hombre y sus problemas y la ironía general o metafísica, cuya corriente recorre toda la obra dramática de León Felipe.
- 12 León Felipe, *O.C.*, p. 602.
- 13 *idem*, p. 611. En varias ocasiones (vgr. pp. 532 y 618) se repiten unos versos sobre el amor, en que se le compara al ópalo, por ser cambiante. Todo cuanto cae en su ámbito se transfigura. Aquí tenemos una vez más resumidos el camino y el fin, la ley y el milagro.
- 14 *idem*, p. 614:
DUQUE: ¿Es esto una burla o una trampa?
CARRANZANO: ¿Y por qué no un milagro?
- 15 *idem*, p. 618.
- 16 *idem*, pp. 957-958, del poema "Un poderoso talismán" (1954).
- 17 *idem*, p. 620. Para todo lo que sigue en el texto es preciso recordar que, en la representación isabelina, los papeles femeninos eran interpretados por muchachos adolescentes. En este sentido el travestido y el disfraz podrían cargarse también de significaciones, pero no exactamente las que le atribuye León Felipe. Aquí, el poeta español ha procedido con un criterio totalmente moderno, según el sistema actual actor/actriz, y ha alterado el sentido que parece poderse descubrir en los efectos similares de W. Shakespeare. Véase, por ejemplo, lo que afirma Manuel Angel Conejero en *Shakespeare, orden y caos*, Valencia, Fernando Torres, ed., 1975, pp. 77-99, donde trata el problema con referencia a *As you like it* y *Twelfth Night*.
El artículo que este autor cita, Jan Kott: "Los travestidos en la obra de Shakespeare" en R. Barthes y otros: *Literatura y sociedad*. Barcelona, Martínez Roca, 1967.
- 18 León Felipe, *O.C.*, p. 555.
- 19 *idem*, p. 558. Véase la metáfora, más elaborada ya y más compleja, en el parlamento de Viola -propio de León Felipe- pp. 583-584:
Soy un gran comediante, ¿verdad? Si se me cierran
los caminos de la suerte,
diré, como Hamlet, modificando un poco el texto:
¿no os podría pedir un puesto de galán

en una compañía interina de cómicos del reino?

¿Me darían el puesto del galán o el de la dama?

El papel de la dama es difícil... ¡Dadme la dama!

(Nota: Viola, sin duda, se está dirigiendo al público; y esto está "marcado" tanto en el texto como en la acotación. El espectador es integrado en la ficción. Puede advertirse aquí también el efecto de que Viola cite a Hamlet).

- 20 Esperamos las nuevas Obras Completas que ha anunciado el editor y albacea del poeta, Alejandro Finisterre, donde tal vez se publique, pues conocemos que Ch. Fry ha dado permiso para la impresión. Por el momento, he trabajado con un texto mecanografiado que el citado editor puso a mi disposición. Las menciones y citas hacen referencia a esa copia, que está numerada: 2 hojas y 40 folios.
- 21 copia mecanografiada citada, p. 32.
- 22 idem, p. 22.
- 23 idem, p. 5.
- 24 idem, p. 13. Es un parlamento de Tomás.
- 25 Decidimos, en este estudio, citar el texto de manera extensa, a causa de la carencia de edición que pueda consultarse. Idem, p. 7.
- 26 idem, p. 23
- 27 ibidem.
- 28 idem, p. 13.
- 29 idem, p. 35.
- 30 idem, p. 37.
- 31 idem, p. 39.
- 32 idem, p. 40.
- 33 idem, p. 23.
- 34 idem, p. 40. Para la imagen del gallo, cfr. Drop a Star. "Epílogo".
- 35 "Nota", h. 1. Recordemos que es un breve texto escrito para el programa del estreno.
- 36 ibidem.

- 37 El texto de La manzana. Poema cinematográfico (primera edición Fondo de Cultura Económica, 1951) es hoy también asequible en la edición de A. Finisterre, México, 1974, dentro de la Col. León Felipe.
- 38 Otaola, La librería de Arana. Historia y fantasía. México, 1952, pp. 161-164. La referencia en L. Rius, ob. cit., pp. 241-243.
- 39 En carta del 4 de setiembre de 1976 decía Juan Larrea: "En efecto, La manzana que menciona se inspiró y hasta un tanto abusivamente en un texto mío hoy todavía inédito. Cuando me leyó su proyecto cinematográfico, le pedí que al menos no lo publicase hasta que apareciera mi Luz Iluminada [...]. Estando yo ya en Nueva York lo dio al diario "Novedades", por lo que, creo, le reconvine". Añade Larrea la dedicatoria con la que León -"en descargo sin duda de su conciencia"- le envió la edición del libro.
- 40 "Yo he recogido, además, para componer este poema dos episodios, que casi se han disuelto ya en el juego poético de los símbolos, de un cuento de D. Benito Pérez Galdós llama do La Sombra" O.C., p. 424. Pero en la primera versión había escrito más detalladamente: "De aquella Sombra arranca esta Manzana, donde aún queda, como en un edificio nuevo, levantado sobre otro antiguo, algo del viejo trazado todavía: el misterio del retrato, el episodio del pozo en el jardín, el desenfado de Paris y alguna frase de la descripción y del diálogo. Pero la nueva arquitectura y las torrecillas son mías. El pararrayos es de Juan Larrea". La Manzana, México, A. Finisterre, 1974, p. 33.
- 41 F. Ynduráin, "Sobre El caballero encantado", Ediciones de Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria, (s.a.). Se menciona esta obra en pp. 5 y 9 y nota 2.
- 42 Citamos por la edición suelta, La sombra, Prólogo de E. Chamorro, Madrid, Miguel Castellote, ed. (1972), pp. 93-94.
- 43 De ninguna manera podemos adentrarnos en la discusión sobre el tema de "lo fantástico" en León Felipe; ni aun en el más limitado horizonte del estudio de La manzana. Sin embargo, aunque sea marginalmente, hemos de justificar la afirmación del texto, en cuanto implica de semejanza y de diferencia entre Galdós y León Felipe. Los conceptos que aquí usamos remiten de nuevo al artículo citado en la nota 41.
Ante todo, omitiendo elementos galdosianos, cambiando otros y añadiendo los suyos, León Felipe sitúa al espectador ante una vía que le induce a preparar su percepción para algo extraño, quizás fantástico en sentido estricto. Esta vía se presenta por los siguientes accesos:

- carácter y temperamento de Abilio con su gusto por la contemplación de las estrellas y su modo de vida.
- los ambientes diseñados por los primeros cuadros: museo griego, palacio, obras de arte... etc.
- los comentarios y alusiones de los personajes, que una y otra vez apuntan a "un misterio".
- las relaciones textuales que sugieren la identidad entre un personaje de la fábula (Elena) y otro exterior a ella (Heleno), el cual, además, es portador de su aureola artística propia.

Hasta aquí sólo cabe hablar de preparación de la sensibilidad e inducción de la mente a lo fantástico; pero nada ha aparecido propiamente tal, es decir, inverosímil. Esto sucede con la figura de Paris y su entrada en la acción dramática; este personaje no es un "sueño" en el sentido onírico normal (aunque lo sea en el sentido especial de León Felipe); tampoco es una alucinación, como en Galdós. Su presencia es un hecho fantástico que pertenece a la fábula dramática como tal, pues es inverosímil que una o varias figuras de la pintura cobren vida y sean rivales de un ser humano en el amor.

Sin embargo, la obra dramática, como se comunica, no es acabadamente fantástica. Pues, sobre todo, no es en absoluto inverosímil que un autor exprese su punto de vista acerca de la historia humana con una fábula cuyos actores sean personajes mitológicos mezclados con otros de su propia creación. En este sentido, La manzana no es una obra fantástica, sino más bien simbólica y casi alegórica por la determinada dirección en que estamos forzados a interpretar los símbolos propuestos.

Algo más, todavía, asemeja a León Felipe con Galdós (dentro de su gran diferencia): ambos acaban eludiendo la pura fantasía para meter sus obras en los moldes de cierta racionalidad. Se separan en el modo de hacerlo. Galdós busca explicaciones cuasi-científicas aplicadas a la causa del proceso de Anselmo, perfectamente ajenas a la mente de éste y propias del narrador. León Felipe acepta la pura fantasía, la inverosimilitud de la fábula, pero la convierte en soporte de una interpretación de segundo grado; la fábula es ejemplo y manifestación de una ley universal (y, por tanto, necesaria y universalmente válida) y, al apoyarse en ella, encuentra su soporte y consistencia en una estructura extranarrativa, en un sistema de cuño racional (aunque simbólico, es decir, abierto a las interpretaciones).

La vía racionalizadora de León Felipe es, pues, la "interpretación" de los elementos fantásticos como símbolos. Y esa interpretación nos atrevemos a definirla como una inversión de los datos empíricos que observamos en relación con nuestras categorías perceptivas. Lo más real y consistente no son las personas (o las presentadas como tales sobre el escenario) y sus "casos", sino un esquema abstracto, general, mítico, que los personajes reproducen

necesariamente y sin saberlo. Su peripecia va acompañada de múltiples explicaciones (menos necesarias aquí por la presencialidad de la acción dramática). Los parlamentos no explican la posibilidad (científica o de otro tipo) de que una pintura cobre vida; sino explican cuál fue la causa del suceso y cómo sobrevino. Así, también por este camino la obra acaba resultando ser la conciencia de los hechos, el espejo mágico de los cuentos, donde los personajes ven lo esencial, la realidad -esquema y necesidad- de sí mismos y de su destino. (Ya decía No es cordero..., en su conclusión que "el cuadro cerrado de la escena / es la luna azogada de un espejo". O.C., p. 624). Culmina, con esto, el proceso de reflexión sobre sí mismo del teatro, tan característico de León Felipe (que parece tener, con todo, momentos de expresión más plenos y afortunados). Pero, a la vez, elimina de la acción lo que de puramente fantástico pudiera tener la obra en su arranque, aunque permanece en toda ella como "atmósfera" (si se me acepta este término tan vago) acentuada, por la exclusión de todo personaje "humano", en la última parte.

44 O.C., p. 505.

45 Notemos que la supresión, decisiva desde tantos puntos de vista, de la figura de Alejandro no ocurrió de una sola vez. En la primera versión, León Felipe mantuvo la referencia al conquistador en unos parlamentos al principio, no al final de la obra, y, según parece, con semejante función que en la novela: explicar la crisis psicológica del personaje. Véase ed. cit., pp. 47-48. Pero en la economía de la fábula era ya innecesario.

46 O.C., p. 422.

47 Ibidem.

48 Paris.- Escúcheme sereno.
 Anoche, recuerde bien, anoche
 cuando la contemplaba usted en el lecho
 y la oí murmurar: ¡Amor mío... amor mío!
 estaba ya en mis brazos.

Abilio.- Estaba durmiendo
 y soñaba.

Paris.- Pues yo...
 era precisamente aquel sueño.

(O.C., p. 480).

Abilio.- Entonces... Si usted no es una sombra ni un sueño
 ni un delirio
 ¿quién diablos es usted?

Paris.- Un sueño... pero colectivo.

El sueño de todos los hombres, que acaba por
hacerse realidad.
Entonces nace el mito... Yo soy un gran mito,
hijo de la fiebre... pero de la fiebre de la
Historia...
Luego, del mito se hace el símbolo...
(O.C., p. 502).

- 49 Insistamos, de paso, en el aspecto de totalidad que tiene la relación entre fábula dramática e historia humana: el cuento dramático representa toda la existencia, el paradigma mismo de la existencia, de acuerdo con el proceso de sumisión/rebelión y de transformación que ya fijamos en la poesía. Lo que en otros momentos de la obra de León Felipe está claro ya, es aquí explícito, elevándose a fundamento mismo y explicación de la obra. Por eso el aspecto del símbolo resulta aquí más destacado:

Vas a entrar... no en una familia... Fíjate bien
en esto...
Vas a entrar en una órbita donde juegan símbolos
vivos
todavía, cargados de misterio.

[...]

Estamos gobernados por el juego y la fuerza de
los símbolos.
Y hay símbolos mayores que como las estrellas en
el cielo le van marcando al hombre su destino.

(O.C., p. 432. De nuevo en p. 485).

- 50 León Felipe, O.C., p. 519.

- 51 idem, p. 520.

- 52 idem, p. 425.

- 53 idem, p. 521.

- 54 Lo que se dice explícitamente de los símbolos está ya explicado por nosotros en páginas precedentes del texto, concretamente en la Primera Parte, capítulo III. Para confirmarlo, señalemos los rasgos fundamentales: 1.- el símbolo es producto de una creación colectiva, cuyo órgano no es el sueño, la fantasía, etc. (Véase la cita de la nota 48). 2.- el símbolo revela el sentido de la existencia, ofrece interpretaciones en forma de destino enmarcado en el curso de toda la Humanidad. 3.- el símbolo expresa fuerzas internas y, de algún modo, incontrolables, que aparecen en el sueño (de Elena) y en la locura (de Abilio).

- 55 León Felipe, O.C., pp. 109-110.
- 56 Dicho con sus propios términos poéticos:
 Y siempre la eterna disyuntiva
 o la manzana sin mondar
 o el cráneo mondo de la muerte.
- [...]
- Esta es la puerta del Edén.
 ¿La puerta de entrada o de salida?
 La del amor o de la muerte... Entremos valerosos,
 que es igual.
- (O.C., p. 453).
- 57 León Felipe, O.C., p. 479. Puede verse también el diálogo del cuadro 102, p. 496.
- 58 León Felipe, O.C., p. 520 y véase todo el cuadro 150.
- 59 León Felipe, O.C., p. 468.
- 60 idem, p. 470 y véase también p. 495, de donde es este diálogo:
 D. Práxedes.- En el mundo poético
 no hay leguas ni reloj,
 no hay espacio ni tiempo...
 Todo está fijo
 y ocurre en un espejo.
- Elena.- ¿En un espejo?
 D. Práxedes.- En un espejo redondo
 donde dan vueltas y vueltas, repitiéndose eternamente nuestros sueños.
- Elena.- ¿Nuestros sueños?
 D. Práxedes.- Bueno... la historia poética es quien sueña.
- 61 O.C., p. 452. Y poco antes, p. 450:
 En el principio fue sólo la Tierra... Una esfera como la manzana.
 Una gran pelota redonda sola, sin jugador, por el espacio.
- [...]
- La anécdota, el jugador... La Historia vino después.
 Aquí empieza la anécdota... Aquí hay ya una jugada [Se refiere a Adán y Eva en el Paraíso]
- 62 León Felipe, O.C., p. 618.
- 63 Que no quemen a la dama. Copia mecanográfica, f. 39.
- 64 León Felipe, O.C., p. 521.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1 León Felipe, O.C., p. 827: El Juglarón, ("Prologuillo").
- 2 Cfr. T. Todorov: "Las categorías del relato literario". Comunicaciones, nº 8. Buenos Aires, ed. Tiempo Contemporáneo, 1974 (4a), p. 176.
- 3 León Felipe, O.C., p. 844: "La Mordida".
- 4 idem, p. 899: "El Pastelón del bautizo".
- 5 idem, p. 831. Se repite, con términos semejantes, en pp. 845, 853 (aquí es un signo visual, con el mismo significado), 873, 887, 909. Es decir, antes de cada uno de los cuentos. Y en el caso de "La barca de oro" (p. 899), la impresión de sorpresa e improvisación corre a cargo de los "duendecillos", según se deduciría de la acotación.
- 6 idem, p. 827. La cita corresponde al "Prologuillo" de León Felipe para la edición.
- 7 Las significaciones de estas dos palabras según los diccionarios.
SOCARRON: "el que se burla disimuladamente", "el que emplea palabras en apariencia inofensivas, en realidad cáusticas o quemantes" (Es este rasgo o aspecto verbal el que nos interesaba subrayar aquí). (Corominas, dicc. etim.).
(SOCARRONERIA): "astucia o disimulo acompañados de burla encubierta". (DRAE, ed. 1970).
"Se aplica a la persona hábil para burlarse de otro disimuladamente, con palabras aparentemente ingenuas o serias, aficionado a hacerlo. Cazurro o taimado" (Estas son las dos primeras acepciones de la palabra) (María Moliner, Dicc. de uso del español).
MARRULLERO: "Marrullería": "astucia con que halagando a uno se pretende alucinarle" (DRAE, ed. 1970)
"Ficción de amabilidad, buena intención o debilidad con que alguien trata de engañar para conseguir su objeto. Rodeo con que alguien disfraza su verdadera intención o deseo" (María Moliner, dicc. de uso del español).
- 8 León Felipe, O.C., p. 909. Véase también la conclusión de "El pastelón del bautizo", pp. 898-899.
- 9 Por falsa motivación entiendo el recurso, ya tratado, al azar o la suerte en la aparición de las historias -teniendo en cuenta la imagen del prestidigitador que informa es te comportamiento- que saca del zurrón, como del sombrero o caja del ilusionista. Pero también explicaciones como éstas: "... existe aquí dentro -por precaución- un depar-

tamento separado y oscuro donde está la pólvora y el trueno... los dramones, las tragedias primitivas y los romances bárbaros y sanguinarios de las antiguas epopeyas... Meteré la mano en esta cueva prohibida". (O.C., p. 873). Y luego: "... ahora necesitamos otra cosa... algo tierno, inocente y consolador [...] A ver si doy con una blanca palomita" (idem, p. 887)

- 10 Que el juglar sea trasunto del poeta ["scriptor"], o el mismo poeta disfrazado, puede advertirse a partir de las citas de versos y poemas anteriores, puestas, en ocasiones a la letra, en boca del juglar. Toda la secuencia inicial y la final (el Pregón y el Epílogo) giran alrededor del tema cuentos-sueños, propio de la serie incluida en Llamadme Publicano, cuyos poemas fueron compuestos pocos años antes de esta refundición de la obra teatral. Los datos de su aspecto físico nos remiten, igualmente, a otros disfraces del poeta y al sentido de universalidad que tiene el ser poeta (barbas, vejez, etc. Cf. "El payaso de las bofetadas" hasta ¡Oh, este viejo y roto violín!). Finalmente, la identidad misma es velada y revelada al proclamar: "soy aquel viejo vendedor de sombra y llanto / que ahora pregoná cuenta". Y, sobre todo, "me durmieron con un cuento... y me despertaron con un sueño" (Véase, O.C., pp. 830, 334 y 336).
- 11 "Mordida", no se usa con esta acepción en España. En Cuba, úsase morder por engañar o estafar.
- 12 L. Rius, ob. cit., pp. 140-141
- 13 Aurelio M. Espinosa, Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España por -----. Madrid, CSIC. 1946. 3 vols. El dato del "tonto" o la oposición "tonto-listo" sí está muy presente, aunque es mucho más abundante el tipo del pícaro, sagaz, astuto y aprovechado. Véase, por ejemplo, "El obispo y el tonto", (L, 43) y "Juan el listo y Juan el tonto" (I, 416). El tonto que consigue lo que nadie ha podido lograr, en I, V, n.ºs. 177-178.
- 14 Cfr. Grimm, Cuentos Completos. Barcelona, ed. Labor, 1955, pp. 26-29, "Un buen negocio". Un campesino, muy tonto.
 - 19- vende una vaca -entrega las monedas a las ranas- espera en vano la devolución.
mata otra vaca -entrega la carne a los perros- espera en vano el precio. Va al carnicero a que le pague- el carnicero le golpea.
 - 20- se va a quejar al Rey.
el Rey le ofrece su hija - el campesino la rechaza.
el Rey le hace un ofrecimiento ambiguo: "Quinientos bien contados".

39- petición del soldado de la puerta al campesino - éste le cede 200.
cambio del judío que oye la conversación - el campesino le cede 300.

se presentan todos a cobrar. Son azotes.

40- el rey le ofrece el dinero que quiera coger - el campesino murmura del rey y el judío le denuncia - comparece ante el Rey y le engaña con la verdad.

De estas cuatro secuencias en que dividimos el cuento, sólo la segunda y la tercera tienen relación con nuestra historia: aquí hay ofrecimiento, en vez de petición, pero, en cualquier caso, la rapacidad de los que intentan aprovecharse de la "inocencia" del campesino queda castigada, mientras éste sale beneficiado. El cambio de dinero (oro) / azotes es permanente en ambos casos y quicio de la acción, cuyo fin es la inversión premio/castigo.

15 R. Na del Valle Inclán, "Juan Quinto" en Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Espasa-Calpe, Madrid, 1967. Es el primer relato del libro.

16 El patrocinio de San Gaudián sobre la abadía galaica nos remite a Claves líricas, de donde pudo tomar León Felipe inspiración para el nombre en Aromas de Leyenda, VII y IX. "Prosas de dos ermitaños" y "Estela de prodigio".

17 He aquí la identidad y la diferencia en el esquema de la acción y una muestra de la "copia" textual:

VALLE

El abad se despierta

Entra Juan Quinto

Petición de dinero

Negativa del abad

busca Juan Quinto

Petición del breviario

Reconvención

Huida de Juan Quinto

nuevo crimen

LEON FELIPE

idem. Recuerdo del sacristán
ido. Rezos.

Conversión de Juan Quinto.
entrada como sacristán.

Hay que advertir que este final no sólo cambia la imagen de Juan Quinto, sino también la del abad.

Textualmente:

"En este tiempo de que hablaba Micaela, el rector era un viejo exclaustro, buen latino y buen teólogo. Tenía fama de ser muy adinerado, y se le veía por las ferias chalaneando ca-

"Este que ronca aquí es el abad de San Gaudián. Un viejo exclaustro, gran latinista y buen teólogo. Tiene fama de hombre adinerado y se le ve algunas veces chala-

ballero en una yegua tordilla, siempre con las alforjas llenas de quesos".

- "¿Qué mala idea traes, rapaz?
El bigardo levantó el cuchillo.

- La idea que traigo es que me entregue el dinero que tiene escondido señor abad.

El frailuco rió jocundamente. ¡Tú eres Juan Quinto!
- ¡Pronto me ha reconocido! Juan Quinto era alto, fuerte, airoso, cenceño. Tenía las barbas de cobre y las pupilas verdes como dos esmeraldas, audaces y exaltadas. Por los caminos, entre chalanes y feriantes, prosperaba la voz de que era muy valeroso, y el exclaustrado conocía todas las hazañas de aquel bigardo que ahora le miraba fijamente, con el cuchillo levantado para aterrorizarle.

[...]

- ¿Pero quién te aconsejó para haber tomado este mal camino? Ponte a cavar la tierra, rapaz.

- Yo no nací para cavar la tierra. ¡Tengo sangre de señores!

- Pues compra una cuerda y ahórcate, porque para robar tampoco sirves. Con estas palabras bajó el frailuco las escaleras de la solana, y entró en la iglesia para celebrar su misa. Juan Quinto huyó galgando a través de unos maizales... Y fue en esta misma mañana ingenua y fragante cuando robó y mató a un chalán en el camino a Santa María de Mais...etc.

neando por las ferias, caballero en una yegua tordilla.

Santa María, mater Dei, ora pro nobis... ¿Qué mala idea traes, rapaz?... peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae, amen.

J.- (Con el cuchillo en alto, junto a la cama) Entrégueme el dinero que tiene escondido, señor abad.

A.- (Riendo jocundo) ¡Tú eres Juan Quinto!

J.- Pronto me ha reconocido.

A.- (Con el mismo tono cambiado) Conozco todas tus negras hazañas, bigardón... y eres tal como te describe el terror de las comadres. Alto, fuerte, cenceño... con la barba y la pelambreira cobrizos, como Judás... Cuentan que eres muy valiente... pero a mí me huele que no... que es más el ruido que las nueces.

- Pero, ¿quién te aconsejó para que tomases este mal camino? ... ¡Ponte a cavar la tierra!

- Yo no nací para cavar la tierra.

- Pues cómprate una cuerda y ahórcate... porque para ladrón no sirves.

Pero mira... tal vez sirvas para sacristán... se me marchó ayer el que tenía... Ven conmigo [...] Ya que no has servido para ser un gran ladrón, tal vez acabes siendo un santo ejemplar ¡San Juan Quinto! Pues mira... no suena mal... ¡San Juan Quinto!... ladrón y mártir!

- 18 Frank O'Connor, The Stories of ———, London, Hamish Hamilton, 1933, pp. 52-61, es la edición de la que me he servido. En la biblioteca de León Felipe y Berta Gamboa (Casa del Lago. Bosque de Chapultepec, México), he podido ver este volumen: Stories of sudden truth. Ballantine Books New York. El cuento de O'Connor en las pp. 181-189. En "Table of Contents" el título aparece marcado con una señal.

- 19 En el cuento original aparecen la madre y el padre de Jackie y Nora, el niño va a clase y finge un dolor a muelas cuando sus compañeros tienen que confesarse y de ahí el cambio de día y el ir solo. Todo esto está acertadamente suprimido en la versión dramática.

- 20 "She had a fat, wrinkled old face, and, to Mother's great indignation, went round the house in bare feet - the boots had her crippled, she said. For dinner she had a jug of porter and a pot of potatoes with -sometimes- a bit of salt fish, and she poured out the potatoes on the table and ate then slowly, with great relish, using her fingers by way of a fork" (pp. 52-53, ed. cit.)
(Tenía una cara gruesa y arrugada. Y, con gran indignación de mi madre, rondaba por la casa con los pies descalzos: las botas la lisiaban, decía. Para comer, tomaba un jarro de cerveza negra y un puchero de patatas, con salazón a veces. Desparramaba las patatas sobre la mesa, y entonces las comía lentamente, con gran fruición, usando sus dedos en lugar del tenedor).
Y en la obra de León Felipe, la descripción es esta: "La abuela es una vieja egoísta y sorda, grosera, aldeana y sin urbanidad... Va siempre descalza. Aquí viene, con una olla de papas y una botella de aguardiente bajo el brazo... [...] Llega la abuela a la mesa [...] Toma después unas papas con los dedos y comienza a comérselas groseramente".

- 21 El capítulo de Cervantes tiene los siguientes episodios:
Invocación (¿irónica?) al sol.
Llegada al pueblo o villa y ceremonias de atribución del cargo.
Los juicios: diálogo con el mayordomo
los dos hombres y el caso de las caperuzas
los dos viejos y el pago de la deuda
la mujer y el hombre y el caso de la violación

- 22 E. Staiger, Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Rialp, 1966, pp. 183-184. La coherencia -unidad formal e intencional del drama- del mundo que el autor lleva a la escena impone que todos los datos ofrecidos tengan relación con la idea central (forma configuradora o "esquema dinámico" de H. Gouhier). Así, todo tiende a un juicio; el juez elige, de la totalidad del material, sólo aquello que le ayuda a pronunciar una sentencia justa. Aquí el juez es el dramaturgo y el material la obra in fieri. Pero invirtiendo el ángulo de visión, desde la obra acabada, el público es el juez y la obra, en su forma, manifiesta su tendencia potencial como drama a revestir el aspecto del juicio, es decir, a incluir dentro de su estructura el desarrollo que la formó. Juicio y drama se penetran, aunque el segundo posee una flexibilidad inédita desde que "mezcla y confunde" las funciones y los caracteres, y permite, por ejemplo, que Só focles presente al héroe como juez culpable.
- 23 Estoy hablando en términos generales. No pretendo eliminar la tradición del drama psicológico, por ejemplo. La mira de mi exposición está puesta en la objetividad que supone el drama en cuanto presentación, y en la exterioridad de nuestro conocimiento, lo cual tampoco quiere tener nada que ver con superficialidad y con mera apariencia: la escena del sueño de Lady Macbeth nos llega por una presentación objetiva y exterior y, sin embargo, introduce nuestra mirada hasta zonas subconscientes de su psiquismo con una profundidad estremecedora.
- 24 El texto que sirve de modelo para la refundición de León Felipe es el publicado en el Romancero General, B.A.E. nº 10, vol. I, pp. 224-227. Hay otras versiones que recoge o cita Menéndez Pelayo: Antología... IX, pp. 239-240 y algunas más en Hispanoamérica, como variante semipopular de las anteriores. Cfr. R. Menéndez Pidal: "Los romances tradicionales en América". Cultura Española, I, 1906, pp. 72-111; nuestro romance en las pp. 87-89. El nombre del protagonista varía -Cond' de Mayorquía o Lombardía- pero la secuencia de los acontecimientos y los orígenes de las iniciativas permanecen. Como confirmación y muestra de la refundición del romance en la versión que hemos señalado, he aquí algunas secuencias de los textos comparados.
- | ROMANCE | LEON FELIPE |
|---------------------------|--------------------------------|
| Prometisteis a la Infanta | A la Princesa jurasteis |
| lo que ella no os pedía, | que con ella casaríais |
| de siempre ser su marido, | y a ella ser vuestra mujer |
| y a ella que le placía. | más que nada le placía..., |
| Si a otras cosas pasaste | Si otras cosas ocurrieron |
| no entro en esa porfía. | no es hora de discutir las... |
| Otra cosa os digo, Conde, | y esto os quiero decir, Conde, |

de que más os pesaría;
que matéis a la Condesa
que así cumple a la hon
ra mía
Echéis fama de que es
muerta
de cierto mal que tenía
y tratarse ha el casamiento
como cosa no sabida.
(versos 155-168)

Yo la mataré, buen rey
mas no será la culpa mía;
vos os avendréis con Dios
en el fin de vuestra vida
(versos 197-200)

con el alma compungida...
que a la Infanta matéis luego..
así cumple a la honra mía...

Decid después que ella es
muerta
de un cierto mal que tenía...
y esta misma madrugada
os casaréis con mi hija.
(p. 881)

Yo la mataré, mi rey...
mas no será culpa mía...
Vos os avendréis con Dios
al final de vuestra vida.
(p. 882)

Así puede hacerse una comparación precisa a lo largo de todo el resto de la obra: p. 243 - versos 245-312; p. 284 - versos 313-350; p. 285 - versos 355-394, etc. Sobre el mismo argumento, Lope de Vega escribió La fuerza lastimosa. (B.A.E., vol. 41, pp. 257-280).

- 25 Fuera de estos hechos, otros cambios parecen tener también un carácter más emotivo y literario y son fundamentalmente: la escena del cumplimiento, recortada con mayor economía e intensidad dramática, y la conclusión de la obra, oyéndose en off las palabras reiteradas del emplazamiento de la Infanta con una subjetivación que resalta la fuerza de este emplazamiento como respuesta a la violencia ejercida contra ella.
- 26 El cuento original es de Thomas Hardy. El título es The three Strangers, perteneciente a la obra Wessex Tales (1888). En castellano hay una traducción antigua: Los tres forasteros y otras narraciones, por Tomás Hardy, Roberto Luis Stevenson, Oscar Wilde y Benjamín Disraeli (conde de Baconsfield). Traducidas del inglés por José Dunday. Barcelona, Sociedad General Española de Librería, 1929. Como la adaptación de León Felipe sólo en algunos rasgos sigue al original, no nos interesa si utilizó esta versión o, como es lo más probable, el original inglés. Recientemente se ha publicado otra versión castellana de este cuento: (Th. Hardy: El brazo marchito. Madrid, Alianza ed., 1974. Es el primer cuento de esta antología, pp. 9-37).
- 27 "Este era un cuento inglés de Tomás Hardy [...] pero yo lo he reducido y desfigurado. Sólo he dejado los personajes centrales y algunas palabras del diálogo. Luego he tomado otro camino..." (León Felipe, O.C., p. 899).

- 28 Cfr. Gérard Genette: "Fronteras del relato" en Comunicaciones nº 8, pp. 193-208 y específicamente, 196-198.
- 29 Al margen indiquemos la importancia posterior del violín en la poesía de León Felipe, pues da título a una obra importante. En el poema "León Felipe con los ángeles" destaca la importancia de la interpretación y la oposición entre el instrumento vulgar y el stradivarius.
- 30 Como excepción, León Felipe no menciona el nombre del autor del cuento original. Se trata de O. Henry (William Sidney Porter): "The gift of the Maggi", narración que aparece traducida, con el mismo título, en Cuatro páginas de la vida. Narraciones. Barcelona, Plaza-Janés, 1963, pp. 35-42. (En 1954 había sido llevada al cine, en una película de episodios seleccionados por J. Steinbeck, producida por la Twentieth Century Fox, y llamada O'Henry's Full House, en castellano Cuatro páginas de la vida, también).
- 31 La fuente para este apartado del signo es: T. Kowzan: "El signo en el teatro... Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Th. W. Adorno y otros: El teatro y su crisis actual. Caracas, Monte Avila editores, 1969, pp. 25-60. El artículo de T. Kowzan fue publicado primeramente en Diogene, 16 (1968), pp. 35-59. En el texto indico las reducciones impuestas al cuadro general de Kowzan, pues nos basamos necesariamente en una lectura y no una representación. Esto nos reduce a los elementos más esenciales y permanentes que serán necesarios en cualquier representación. Así, atendemos
- 1.- a las apariencias exteriores del actor como personaje: maquillaje, pienado, vestido o disfraz...
 - 2.- al espacio escénico: accesorios, decorados, iluminación.
 - 3.- a los efectos sonoros no articulados: música, sonido.
- La elección puede ser reducida, pero no arbitraria. Estos signos seleccionados tienen relación directa con el micro universo teatral en sus aspectos fundamentales: primacía del actor (aquí, en cuanto presencia física) como expresión del antropocentrismo del teatro; puestos estos elementos del marco tal como son significados, podemos pasar al punto siguiente, al análisis actancial que tiene que ver más precisamente con las acciones (el "universo de fuerzas" de E. Souriau, "un rapport de forces en équilibre instable" como él define refiriéndose a la situación. Cfr. Le 200.000 situations dramatiques, p. 30). Pero estos elementos presentes en la situación nos llevarán a ver la relación y progresión conjunta gracias a los resortes dramáticos, y el ritmo total así logrado. Además, el punto de vista nos indicará la perspectiva to tal sobre el conjunto descrito: personajes, universo, fuerzas-funciones, situación, acción. Totalidad ordenada desde dentro según una perspectiva para ser vista desde fuera.

Aquí tenemos, por lo tanto, articulados por su orden, los aspectos del análisis que sigue. Una justificación de la necesidad de estos aspectos en este orden vendrá dada por una teoría dramática general, la cual tendría que abordar estos puntos, al menos como hipótesis inicial de trabajo:

- el universo de la obra
- la obra, espectáculo y comunicación
- la obra, forma y estructura.

Puede verse también: Semiología del teatro. Barcelona, Planeta, 1975 y el nº 8 de Poétique, que contiene varios artículos sobre el tema.

32 León Felipe, O.C., pp. 829-831.

33 Estos versos "Soy un personaje trashumante
equivoco... y sin tiempo... (p. 830),
pienso que remiten a la figura del poeta "viejo pastor
trashumante" en "El zurrón de las piedras" de ¡Oh, este
viejo y roto violín! Insinuación apoyada por la presencia
de un zurrón en el costado del personaje. Todo junto, pa-
sando por la mediación necesaria de esa figura-imagen del
poeta, tal vez apunten, un poco más allá, a una incita-
ción que seguimos, pese a nuestro dudoso derecho, hasta
la persona del poeta. José Ramón Arana, quien conoció en
México a León Felipe en las tertulias de su librería, co-
menta de él: "Entonces, el vagabundo que fue siempre ha-
cía de nuevo de las suyas ... Luego de rodar algunos me-
ses empezaba a sentir suave tirón ... y emprendía el re-
torno, y colgaba, hasta otra, el imaginario zurrón de sus
andanzas" Cfr. "León Felipe, el poeta de la sed". El Uro-
gallo, nº 0, diciembre 1969, pp. 26-27.

34 León Felipe, O.C., p. 829.

35 S.W. Dawson: Drama and the dramatic. The Critical Idiom.
Methuen and Co. Ltd. 1974 (reprint), p. 63: un personaje
dramático es una idea compleja. La idea no aparece extra-
ña cuando se advierte que esto es verdad también de los
caracteres históricos como Napoleón, la Reina Victoria,
Stalin o Hitler. Entender un personaje dramático implica
entender una acción completa, contenida en sí misma, la
cual no puede ser cambiada nunca por el descubrimiento de
una nueva evidencia (exterior al drama); cada cosa es sig-
nificante dentro de la obra y nada es significativo que no
esté en la obra.

36 H. Gouhier: La obra teatral. Eudeba, Buenos Aires, 1961,
p. 17. Cfr. también el capítulo 2º de este estudio del au-
tor francés, sobre el concepto de "imitación de las accio-
nes".

- 37 En la dramaturgia convencionalmente dividida en escenas, éstas cambian cuando se altera la relación de personajes (entradas o salidas) y cuando cambia el lugar de la acción, cosa mucho más frecuente en nuestro teatro clásico o en Shakespeare.
- 38 "La base de tal conocimiento es el reconocimiento de que la acción es el lenguaje, que el lenguaje crea el mundo dramático de la obra y que la relación entre este mundo y la realidad es metafórica [...]. El lenguaje de una obra establece para el público lo que son los criterios de posibilidad y probabilidad; movimiento, gestos, utilaje y escenario son auxiliares, los cuales, hablando idealmente, deberían crecer del lenguaje creativo" S.W. Dawson: ob. cit.
- 39 P. Levitt: ob cit., p. 46.
- 40 Como complemento de lo que se manifiesta en el texto, expongo a continuación los espacios configurados en su opo-
sición, en cada uno de los cuentos:
"La Mordida": camino/palacio
"El Abad": exterior-campo/interior-habitación
(subespacio: abajo / arriba)
"La Primera Confesión": casa/iglesia = interior/exterior
(jardín).
"Justicia": exterior-campo / interior: sala del juicio
pueblo
(llegada desde) (estancia en)
"La Princesa": palacio/casa (Recordemos los tres espacios del Romance: Palacio/camino/casa).
"La barca de oro": calle/joyería.
"Tristán e Isolda": calle/habitación.
- 41 P. Levitt: ob. cit., de quien tomo alguno de estos rasgos, concede mucha importancia en su análisis a estos objetos, como el abanico en El abanico de Lady Windermere, de Oscar Wilde, que describe minuciosamente desde este punto de vista. Véase también al artículo citado de T. Kowzan.
Un ejemplo de supersigno está en la oposición inevitable, aunque no necesariamente consciente, que debe establecer el espectador-lector entre el cuchillo de Juan Quinto y el breviario del abad (y no con su sotana, por ejemplo). En el mismo caso, pero más extremadamente, los regalos de Tristán e Isolda: su relación explícita es estructural. Un caso en que el objeto provoca la acción está en "El pastelón del bautizo". La ambición por la bolsa de Simpli-
cio o por el violín del mendigo son otros ejemplos del mismo hecho. En cambio, la bolsa de "Justicia" tiene un valor -a mi entender- elemental y fundamentalmente representativo.
- 42 Valle Inclán: "Juan Quinto". Jardín Umbrío, ed. cit., p. 13.

- 43 R. Barthes: "Introducción al análisis estructural de los relatos". Comunicaciones, nº 8, p. 15.
- 44 A. Greimas: Semántica estructural. Madrid, Gredos, 1973, p. 326. Y véase del mismo autor, aunque en el texto no nos referimos a él. En torno al sentido, Madrid, Fragua, 1973.
- 45 A. Greimas: Semántica, p. 276.
- 46 idem, pp. 317 y 321-325.
- 47 León Felipe, O.C., p. 852.
- 48 idem, p. 879.
- 49 MAYORDOMO: "Es costumbre antigua de esta tierra, señor Gobernador, que el que viene a tomar posesión de esta famosa Insula está obligado a responder a una pregunta que se le hiciera, que sea algo intrincada y dificultosa: de cuya respuesta el pueblo toma y toca el pulso del ingenio de su nuevo gobernador, y así se alegra y entristece con su venida" O.C., p. 868.
- 50 León Felipe, O.C., p. 836.
- 51 idem, p. 911.
- 52 El héroe encuentra una gran dificultad para su realización. Y esto, en el nivel del relato dramático, aparece como efecto de la multiplicación de los oponentes o repetición de la prueba. Así, la distribución de la función oponente entre tres personajes en "La primera confesión" (si no estoy en un error) o el desdoblamiento de los Porteros en "La Mordida", sin negar otras posibles funciones narrativas, y las repeticiones del diálogo, tienen este valor.
El Conde de "La Princesa doña Gauda" ofrece un sincretismo de funciones que resulta imposible: primeramente es el objeto del deseo de la Princesa. Y luego, investido por el mandamiento del Rey, es el sujeto de la acción y el oponente. Tal unión representa la propia destrucción por parte del personaje y la frustración de la imagen del hombre que el conjunto de los cuentos presenta.
- 53 Esto se puede describir también como sincretismo de funciones actanciales en un mismo actor. Aquí, el héroe reúne en sí la función de sujeto y la de destinatario del objeto; es decir, el eje del deseo y el eje de la comunicación confluyen en él. El es su propio creador. En otras ocasiones, vgr. en "Justicia", es el pueblo el destinatario, y por tanto hay una acción trascendente del sujeto.

- 54 Este punto de la reflexión viene sugerido por el análisis que Greimas ofrece como modelo de interpretación en En torno al sentido, pp. 298-299: "La estructura de los actantes del relato": "De todo esto se desprende que la narración se desenvuelve no en dos, sino en tres niveles distintos. Los papeles, o unidades actanciales elementales que, corresponden a campos funcionales coherentes, pueden componer dos tipos de unidades más amplias: los actores o unidades del discurso, y los actantes, o unidades del relato. Si el actante se define por la identidad de la función o atribución de una misma esfera de actividad, (estructurable, por tanto, en un sistema simple), el actor es la "expresión ocurrencial" de uno solo y el mismo actante. Cfr. A. Greimas, Semántica estructural, p. 267. El actor como individuo, puede asumir uno o varios papeles. Y el papel tiene el mismo contenido que el actor, pero sin individuación: "su carácter específico es el anónimo o la socialidad sin concreción", En torno al sentido, p. 299.
- 55 E. Souriau: Les 200.000 situations dramatiques. Cfr. vgr., p. 137: "L'angle de connaissance..." etc. Y: "Et tout l'art théâtral (et même l'art littéraire en général, à cet égard) consiste en cela à trouver sous quel angle de vue le monde à présenter est le plus pittoresque, le plus étrange, le plus vibrant, ou le plus significatif de soi-même". Y también, p. 123, etc.
- 56 León Felipe, O.C., p. 867.
- 57 En este sentido decía E. Souriau: "Il est sympathique [...], en ce sens que, bon gré mal gré, c'est par ses yeux -en sympathique, c'est-à-dire en correspondance privilégiée avec lui que nous voyons l'univers scénique, c'est par rapport à lui que nous ressentons la situation; c'est en lui que -même avec horreur- nous plaçons le centre perceptif et appréciatif." Ob. cit., p. 126.
- 58 M. Pagnini: Estructura literaria y método crítico, Madrid, ediciones Cátedra, 1965, p. 122.
- 59 León Felipe, O.C., p. 834.
- 60 Pienso que la anterior observación de Souriau no es ajena a esto, aunque sólo indica la norma más general (nota 55). Las adaptaciones de León Felipe mantienen una gran coherencia con su mundo poemático, por un lado, pero también son coherentes con ellas mismas en cuanto manifestaciones ocasionales -"anecdóticas"- de un "sentido de la existencia" que adopta la forma dramática para mostrar el paso entre la realidad y el ideal en forma diacrónica, como acción humana. Que el punto de vista coincida siempre con esta perspectiva significa que estamos en el buen camino cuando

la señalamos como clave de interpretación para nuestro trabajo sobre esta parte de la obra del autor.

- 61 León Felipe, O.C., p. 909.
- 62 idem, p. 899.
- 63 idem, p. 829.
- 64 idem, p. 833.
- 65 Para esta interpretación, cfr. C. Brooks: "Irony as a Principle of Structure". Literary opinion in America. New York, 1968 (3a), vol. II, pp. 729-741. En el mismo sentido, el párrafo siguiente de S.W. Dawson, ob. cit., p. 36: "cuando hablamos de la estructura dramática estamos haciendo abstracción del modo como las situaciones se refieren unas a otras y del modo como nuestra atención se dirige a estas situaciones hasta unificarlas en una acción" (trad. del inglés).
- 66 S.W. Dawson: ob. cit., p. 40.
- 67 Esto mismo lo ponen de relieve críticos que se plantean estructuralmente la comprensión de la obra. Así S.W. Dawson: "este es el supremo arte del dramaturgo, la creación de un sentido subyacente de qué debe ser la acción, lo cual no emerge a la luz de la conciencia hasta que la acción ha alcanzado el final; de forma que hay una perpetua tensión entre éste y lo que está ocurriendo en cada momento particular" (trad. del inglés). Ob. cit., p. 33. P. Levitt, ob. cit., p. 54, habla, incluso, de una cierta Gestalt en relación con un principio formal unificador, que es también operativo. Esto mismo, visto más bien desde el lado psicológico, se transforma en la "ley de la continuación correcta" (law of good continuation) y en la "ley de conclusión" (law of closure). El espectador anticipa porque tiene conocimiento de un modelo familiar en la obra (un arquetipo) que él percibe en la obra. Este es el origen de la scène-à-faire y de las posibles consideraciones en torno a la "carpintería teatral", reducida en ocasiones a recursos formales sin interés.
- 68 Cfr. A. Martinet: La lingüística. Barcelona, ed. Anagrama, 1972, p. 57 y sgtes.
- 69 C. Brooks, art. cit.,: "Now the obvious warping of a statement by the context we characterize as "ironical"" (p. 730). "Invulnerability to irony is the stability of a context in which the internal pressures balance and mutually support each other". Ambas perspectivas son confluyentes. Sale de nuestro campo de análisis desarrollar ahora lo que suponen las relaciones texto-contexto y mensaje-situación, más de lo que nos sirve para com-

prender la ironía en la obra y el recurso que de ella hace León Felipe.

- 70 F.C. Sáinz de Robles: Diccionario de la literatura, Madrid, Aguilar, 1965 (3ª), tomo I, pp. 662-663. Y añade: "Mayans definió la ironía como 'la traslación de la propia significación a la opuesta'". Parece que todos coinciden en el mismo carácter fundamental.
- 71 D.C. Muecke, The Compass of Irony. London, 1969. Irony. The critical Idiom. Methuen and Co. Ltd. [London] [1970]. Passim. Véase, por ejemplo, pp. 26-30. Los cinco elementos que él selecciona en este resumen para comprender y describir la ironía son:
 - la inocencia o inadvertencia confiada.
 - el contraste entre la realidad y la apariencia.
 - la comicidad (generalmente acompañada de un efecto doloroso).
 - "separación" como objetividad o desapasionamiento.
 - elemento estético.
 Estos rasgos o caracteres, que configuran una situación o un discurso irónicos, aparecen en este estudio referidos concretamente a determinados usos propios de León Felipe; es decir, en relación con la marcha del estudio. Véase, más adelante, la relación objetividad y desapasionamiento con el compromiso como la relación ironía-locura; y el contraste realidad-apariencia en la situación, en la misma "composición" del personaje y en la articulación de la obra, según la estructura ya comentada de oposición situación inicial vs. situación final.
- 72 De algún modo, también esto lo ha dicho S.W. Dawson, ob. cit., pp. 60-62. "En literatura, el interés por los conceptos es primariamente irónico, porque la ironía es el modo de mostrar cómo la complejidad de la experiencia hace necesaria una continua reinterpretación de nuestro lenguaje conceptual para enfrentarse [...] al modo según el cual las cosas son o pueden ser [...] El drama es la extensión final de la ironía en la exploración creativa de los conceptos".
- 73 Para el elemento estético como carácter básico de la ironía, cfr. D.C. Muecke, Irony, p. 48. Para él consiste en la consecución del efecto supremo por los medios menos extravagantes. Por lo dicho en el texto, yo señalaría como rasgos de este carácter estético: la ambigüedad clara, la intencionalidad expresiva basada en la economía de medios, el perspectivismo que confiere profundidad, y cierto poder catártico ejercido sobre la mente y la sensibilidad del espectador.
- 74 Aquí convendría referirse a la comprensión del espectador de este sistema: el cual será visto como irónico con ma-

por fuerza cuanto más advierta la situación de la víctima como posible en su existencia cotidiana, producto del grado parcial de conocimiento y de plasticidad que le es permitido al comportamiento humano en cada momento. Así advierte su condición de espectador en el mismo hecho de saberlo todo. Porque esto le es imposible en la vida y sólo se le da en el arte como un modo de rescatar la parcialidad de la existencia y de enfrentarla como una limitación que debe ser trascendida y aceptada. Formalmente, el espectador es un observador no-observado. Pero en la vida esta posición de privilegio no existe, y así, siempre cabe una ulterior ironía (excepto si aceptamos la imagen de Dios como ironista supremo. Lo cual se relaciona con la visión dramática de la existencia y con la tragedia del héroe bajo la mirada del dios).

75 León Felipe, O.C., p. 1017: "Alas y Jorobas..."

76 Cfr. D.C. Muecke, ob.cit., p. 79.

77 León Felipe, O.C., p. 1014. La cualidad de este poema ha sido expresada por el autor unas líneas antes del fragmento citado: "Junto a mí, coordinados conmigo, sindicados conmigo hay un ejército, un pueblo de locos y quijotes... de poetas españoles, en cuya poesía la justicia y la moral caen frecuentemente sobre la canción y la deforman y humanizan..." ibidem. León Felipe se introduce, pues, en lo que él considera la tradición del genio poético español, que radica en esta preocupación. El poeta español no es un poeta puro. Los elementos éticos suelen "embarullar y manchar" sus grandes creaciones artísticas -irónico León Felipe- y por esto los personajes se rebelan contra el autor y lo juzgan, en una definitiva y elaborada inversión irónica que aparece en Cervantes o en Unamuno. Pero esa rebeldía es sólo posible porque el autor se ha implicado y comprometido en el mundo del personaje. Porque no "juega" con él.

650

BIBLIOGRAFIA

0.- REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS

ARENAL RODRIGUEZ, Electra. "Bibliografía de León Felipe". Cuadernos Americanos, vol. 131, 6, 1963, pp. 274 - 291. León Felipe, Obras Completas, pp. 1037 - 1053.

Hemerografía Literaria. Boletín mensual del Departamento de información literaria. Hemeroteca Nacional. México.

P.M.L.A. Publications of the Modern Language Association of America.

Index to Latin American Literature

1.- OBRAS DE LEÓN FELIPE

Obras Completas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1963. (Colección Cumbre).

Antología. Madrid, 1935

El payaso de las bofetadas y pescador de caña. [1939.] León Felipe. Antología y Homenaje. Ecuador 00 0' 0'1 México, Alejandro Finisterre, editor, 1967.

Antología rota. [1947] Buenos Aires, editorial Losada, 1974 (6a). (Biblioteca Clásica y Contemporánea).

¡Oh, este viejo y roto violín! [1965] México, A. Finisterre, editor, 1971 (4a). (Colección León Felipe).

Versos del merolico o del sacamuelas. [1967] Revista de la Universidad de México, XXI, nº 5, 1967, pp. I - XIII

Israel. [1967] México, A. Finisterre, editor, s.a. 1970

Rocinante [1969] México, A. Finisterre, editor, s.a. 1969

Que no quemén a la dama. Copia mecanografiada.

Poemas Suelos

"La Insignia". (Fragmento). Hora de España, I, V, 1937, pp. 363-372.

"El Gran Responsable". Taller, XI, 1940, pp. 5-26.

"Españolito"...[1946] Homenaje a Don Francisco Gamoneda. Miscelánea de estudios de erudición, historia y arte. México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 281-282.

"Responso... a la poesía muerta"[1949] Triunfo, 816, septiembre de 1978, pp. 52-55.

"¡Oh, el barro, el barro!"[1967] Siempre, nº 734, julio de 1967, pp. 40-43.

"Puesto ya el pie en el estribo. Carta de viaje"[1968] Índice, 236, octubre de 1968, p. 37.

Otros textos: cartas, discursos... etc.

"España. Oración". Universidad de México, 1931

"Don Francisco Giner de los Ríos, el maestro"[1933] Cuadernos Americanos, 191, 6, 1973, p. 73.

"Poesía integral". Madrid. Cuadernos de la casa de la cultura, 1, 1937, pp. 119-126.

"Universalidad y exaltación". Hora de España, II, VI, 1937, pp. 11-22.

"El mundo de los pintores". Hora de España, III, 14, 1938, pp. 311-319.

"Encuesta" Romance, IV, 2, 1940

"Sobre la tragedia Niebla". Romance, I, 10, 1940, pp. 3 y 17.

"En el Ateneo de Montevideo"[1947] Nivel, 19, 1964, p. 2

"La radio es un gran confesionario". Cauce. Revista literaria, 5, mayo-junio de 1949.

"Un texto inédito de León Felipe" [Carta a María Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo] [1955] Litoral, 67-69, 1977, pp. 11-14.

"Carta a mi hermana Salud" [1955] Ecuador Oo O' O' México, A. Finisterre, editor, 1968.

"Datos olvidados de mi biografía". La Cultura en México, 299, noviembre de 1967, pp. 5-6.

Otras ediciones empleadas y citadas

La manzana. Poema cinematográfico. México, Finisterre editores, 1974. (Colección León Felipe).

Otelo o el pañuelo encantado. México, 1960. (Con unas palabras de Adolfo Ballano Bueno). (Editado por los amigos de León Felipe.)

Nueva antología rota. México, Finisterre editores, 1974. (Colección León Felipe).

Obra poética escogida. Selección y prólogo de Gerardo Diego. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Versos y oraciones de caminante I y II Drop a Star. Edición, estudio y notas de J. Paulino Ayuso. Madrid, Alhambra editorial, 1979.

2.- ANTOLOGIAS

Antología consultada de la joven poesía española. Santander, 1952.

Antología de la poesía mexicana. 1950-1960. Madrid, Aguilar, 1960.

Antología de la poesía surrealista. Prólogo, selección y traducción de Mauro Armiño. Madrid, Alberto Corazón editor, 1971.

Antología poética hispanoamericana. Prólogo y selección José Mallorquí Figuerola. Barcelona-Buenos Aires, s.a.

ALBAREDA, Ginés de y GARFIAS, Francisco. Antología de la poesía hispanoamericana. México-Madrid, Biblioteca Nueva, s.a.

- AZCOAGA, E. Panorama de la Poesía moderna española. Buenos Aires, Periplo, 1953.
- BECCO, Horacio y SVANASCINI, Osvaldo. Poetas libres de la España peregrina en América. Buenos Aires, Ollantay, 1947.
- CAMPOS, Jorge. Antología de la poesía hispanoamericana. Madrid, Pegaso, 1950.
- CAMPOS, Jorge. Poesía lírica castellana. Antología. Valencia, 1941.
- CANO, José Luis. El tema de España en la poesía española contemporánea. Antología. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- CASTELLET, José María. Un cuarto de siglo de poesía española. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- CORRALES EGEA, José y DARMANGEAT, P. Poesía española siglo XX. París, Librería española, 1966.
- DIAZ PLAJA, Guillermo. Antología temática de la literatura española. Siglos XVIII-XX. Valladolid, 1940.
- DIEGO, Gerardo. Poesía española contemporánea. Madrid, Taurus, 1968 (4a).
- DIEZ-CANEDO, Joaquín y GINER DE LOS RIOS, Francisco. Poesía Española del XIII al XX. México, Signo, 1945.
- DOMENCHINA, Juan José. Antología de la poesía española contemporánea. México, Atlante, 1941.
- La generación poética de 1918. Prólogo, selección y notas de Neftalí Noguera Mora. Bogotá, Iqueima, 1950.
- GONZALEZ MARTI, J.P. Poesía Hispánica. 1939-1969. Estudio y Antología. Barcelona, El Bardo, 1968.
- GONZALEZ-RUANO, César. Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana. Barcelona, Gustavo Gili, 1945.
- Laurel. Antología de poetas españoles e hispanoamericanos contemporáneos. Por E. Prados, Juan Gil-Albert y O. Paz. México, Séneca, 1941 (Col. Laberinto)..

MANTERO, Manuel. Poesía española contemporánea. (1939-1965). Barcelona, 1966.

MERCADO, Rogger. Poesía española en la prisión y el exilio. Lima, M.U.R., 1961

MOLINA, Antonio. Poesía cotidiana. Antología. (1939-1964). Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.

MORALES, José Ricardo. Poetas en el destierro. Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.

ONIS, Federico de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932). Madrid, 1934 (Centro de Estudios Históricos).

PASTOR, J.F. y GEERS, G.J. Una antología de la poesía moderna española, desde Rubén Darío hasta Rafael Alberti. Amsterdam, J.M. Menlenhoff, 1936.

PAZ, Octavio. Voces de España. México, Letras de México, 1938.

La poesía contemporánea. Prólogo de Alfonso Alvarez Villar. Madrid, Ensayos, 1952.

Poesía española actual. Selección y prólogo por Alfonso Moreno. Madrid, Editora Nacional, 1946.

La poesía del siglo veinte en América y España. Buenos Aires, Ediciones de la Revista "Caballo de Fuego", 1952.

SCARPA, Roque Esteban. Poetas españoles contemporáneos. Santiago de Chile, Zig-zag, 1944.

SCHOECKEL, Luis Alonso. Poesía española, 1920-1925. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.

SOUVIRON, José María. Antología de poetas españoles contemporáneos. (1900-1933). Santiago de Chile, Nacimiento, 1934.

VALVERDE, José María. Antología de la poesía española e hispanoamericana. México, Renacimiento, 1962.

3.- DICCIONARIOS

BEIGBEDER, Olivier. Lexique des symboles. Saint-Leger Vauban, Zodiaque, 1969.

CHEVALIER, Jean. Dictionnaire des symboles. Edité par-- Paris, Laffont, 1969.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1978 (2a).

Diccionario de Escritores Mexicanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. (Centro de Estudios Literarios).

DUBOIS, Jacques. Rhétorique Générale. Paris, 1970

GIRAUD, Pierre. Index du vocabulaire du symbolisme. 3 vols. Paris, Klincksieck, 1953.

LAZARO CARRETER, Fernando. Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos, 1973 (3a).

MORIER, H. Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris, P.U.F., 1975 (2a).

PEREZ RIOJA, J.A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Tecnos, 1962.

Princeton encyclopedia of Poetry and Poetics. Edited by Alex Preminger. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1974.

SAINZ DE ROBLES, F.C. Ensayo de un diccionario de literatura. 4 vols. Madrid, Aguilar, 1964 (3a).

4.- OBRAS GENERALES ACERCA DEL SIMBOLO Y LA SIMBOLIZACIÓN

ALLEAU, René. De la nature des symboles. Paris, Flammarion, 1958.

La science des symboles. Paris, Payot, 1977.

ALVAREZ DE MIRANDA, Angel. La metáfora y el mito. Madrid, Taurus, 1963. (Cuadernos Taurus, 49).

BACHELARD, Gaston. El aire y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

La poética del espacio. México, F.C.E., 1965.

Psicoanálisis del fuego. Madrid, Alianza Editorial, 1966.

BERGER, P. y LUCKMAN, T. La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Amorrortu, 1972 (2a).

BOUSÓN, Carlos. El irracionalismo poético. (El símbolo). Madrid, Gredos, 1978.

CAMPBELL, J. El héroe de las mil caras. México, F.C.E., 1972.

CASSIRER, Ernest. Antropología filosófica. México, F.C.E., 1968.

Filosofía de las formas simbólicas. México, F.C.E., 1971-1972.

CENCILLO, Luis. Mito. Semántica y realidad. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

COSSIO, José María. Las fábulas mitológicas en España. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

CUATRECASAS, Juan. Lenguaje, semántica y campo simbólico. Buenos Aires, Paidós, 1972.

"Psicología y poesía". Cuadernos Americanos, nº 2, 1966.

"Sueño y poesía". CuA. nº4, 1967.

"Simbolismo psicoantropológico del mito de Prometeo". CuA., nº 5, 1971

DIEZ DEL CORRAL, Luis. La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid, Gredos, 1957.

DORFLES, Gillo. Estética del mito. Caracas, Tiempo Nuevo, 1967.

DUNCAN, H.D. Symbols in Society. London-New York. Oxford University Press, 1972.

DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

DURAND, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1973.

"Les Trois Niveaux de formation du Symbolisme". Cahiers Internationaux de Symbolisme. Bruxelles, 1962.

EDELINÉ, Francis. "Médiation rhétorique et formation du symbole". Cahiers Internationaux de Symbolisme, nº 26, 1974, pp. 27-38.

ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid, Alianza Editorial- Emecé, 1972.

Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. Madrid, Taurus, 1974 (2a).

Mito y realidad. Madrid, Guadarrama, 1973 (Col. Punto Omega).

Tratado de historia de las religiones. 2 vols. Madrid, Cristiandad, 1974 (2a).

EMPSON, William. The structure of complex words. London, 1950 (Traducción parcial en Poétique, 6, 1971, pp. 239-270).

Seven types of ambiguity. London, Penguin Books, 1961 (3a).

FIRTH, Raymond. Symbols. Public and Private. London, George Allen & Unwin Ltd. 1975 (second impression).

FREUD, Sigmund. Obras completas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.

FRYE, Northrop. "Littérature et mythe". Poétique, 8, 1971, pp. 489-503.

GASTELUM, Bernardo J. Inteligencia y símbolo. Madrid, Espasa-Calpe, 1927 (Colección Contemporánea).

GOMBRICH, E.H. Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis. Barcelona, Barral editores, 1971.

Le GUERN, Michel. La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra, 1976.

GUSDORF, J. Mythe et métaphysique. Paris, Flammarion, 1953.

JESI, Furio. Literatura y mito. Barcelona, Barral Editores, 1972.

JUNG, C. G. Símbolos de transformación. Paidós, Buenos Aires, 1962.

Simbología del espíritu. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

JUNG, C.G. y otros. El hombre y sus símbolos. Madrid, Aguilar, 1966. 2a ed. Barcelona, Caralt, 1977.

MAURON, Charles. Des métaphores obsédantes au mithe personnel. Paris, Librairie José Corti, 1962.

NIETO, Lidio. "El símbolo como base de una poética actual". Homenaje al profesor Muñoz Cortés. Murcia, 1977. Vol. I, pp. 447-461.

ORTIGUES, Edmond. Le discours et le symbole. Aubier Montaigne, Philosophie de l'esprit. 1962.

PEIRCE, J.R. Símbolos, señales y ruidos. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

PEÑUELAS, Marcelino. Mito, literatura y realidad. Madrid, Gredos, 1965.

"El mito: especulaciones sobre su origen e interpretación". CuA., nº 2, 1964, pp. 87-106.

PIAGET, Jean. La formación del símbolo en el niño. México, F.C.E., 1975 (3a reimpresión).

PIAGET, J. y INHELDER, B. Psicología del niño. Madrid, Ediciones Morata, 1971.

POHL, Jacques. "Quatre types fondamentaux de symboles et l'acte de communication". Cahiers Internationaux de Symbolisme, nº 26, 1974, pp. 67-82.

POULET, G. Etudes sur le temps humaine. 4 vols. Paris, Plon, 1950, 1952, s.a., 1968.

RICOEUR, Paul. De l'interprétation. Essai sur Freud. Paris, Editions du Seuil, 1965.

RICOEUR, Paul. Finitud y culpabilidad. Madrid, Taurus, 1969.

La metáfora viva. Buenos Aires, Megápolis, 1977.

ROSOLATO, Guy. Ensayos sobre lo simbólico. Barcelona, Anagrama, 1974.

SPERBER, D. Le Symbolisme en général. Paris, Hermann, 1974.

TODOROV, T. "Introduction à la symbolique". Poétique, 11, 1972, pp. 273-308.

"Recherches sur le symbolisme linguistique". Poétique, 18, 1974, pp. 215-245.

Théories du symbole. Paris, Seuil, 1977.

Symbolisme et interprétation. Paris, Seuil, 1978.

TORNAY, Serge. "De la perception des couleurs à l'aperception symbolique du monde. Réflexion sur une conception du symbolisme". Communications, 29, 1978, pp. 119-140.

WEINRICH, Harald. "Structures narratives du mythe". Poétique, I, nº 1, 1970, pp. 25-34.

XIRAU, Ramón. Mito y poesía. México, UNAM, 1973 (Facultad de Filosofía y Letras.)

5.- OBRAS DE CRITICA LITERARIA

ALARCOS, Emilio. Angel Gonzáles, poeta. (Variaciones críticas). Oviedo, 1969

Ensayos y estudios literarios. Madrid, Júcar, 1976.

ALBORNOZ, Aurora. "Poesía de la España peregrina: Crónica incompleta". El exilio español de 1939. Vol. 4. Madrid, Taurus, 1977.

- ALONSO, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968 (4a).
- ALVAR, Manuel. Estudios y ensayos de literatura contemporánea. Madrid, Gredos, 1971
- AUB, Max. Poesía española contemporánea. México, Ediciones Eñá, 1969.
- ARANGUREN, J. L. "La evolución de los intelectuales españoles en la emigración". Cuadernos Hispanoamericanos, nº 38, 1953, pp. 123-157.
- BAEHR, Rudolf. Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1969.
- BALBIN, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Madrid, Gredos, 1968 (2a).
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Análisis estructural del relato. Comunicaciones, 8. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (4a).
- BARY, David. Larrea: poesía y transfiguración. Barcelona, Planeta, 1976. (Planeta Universidad.)
- BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. 2 vols. Madrid, Gredos, 1976 (6a).
- BRADBURY, Malcom. Crítica contemporánea. Madrid, Cátedra, 1974.
- BROOKS, C. "Irony as a Principle of Structure". Literary opinion in America, vol. II, New York, 1968 (3a), pp. 729-741.
- CANO, Juan. La poesía española entre pureza y revolución. (1930-1936). Madrid, Gredos, 1972.
- CERNUDA, Luis. Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1970, (2a).
- CIRRE, J.F. Forma y espíritu de una lírica. México, Gráfica Panamericana, 1950.
- CLANCIER, A. Psicoanálisis. Literatura. Crítica. Madrid, Cátedra, 1976.
- CLIMENT, Juan Bautista. "España en el exilio". Cuadernos Americanos, nº 1, 1963.

COHEN, J. Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos, 1970

DIEZ-CANEDO, Enrique. Estudios de poesía española contemporánea. México, Joaquín Mortiz, 1965.

Elementos formales en la lírica actual. Santander, 1967.

FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. Caracas, Monte Avila, editores, 1977.

La estructura inflexible de la obra literaria. Madrid, Taurus, 1973 .

GILI GAYA, S. "La entonación en el ritmo del verso", R.F.E., XIII, 1926, pp. 129-238.

El ritmo en la poesía contemporánea. Barcelona, 1956. (Cátedra Milá y Fontanals. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona).

GREIMAS, A.J. Semántica estructural. Madrid, Gredos, 1966.

En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid, editorial Fragua, 1973.

LAZARO CARRETER, Fernando. "Función poética y verso libre". Homenaje a Francisco Ynduráin. Zaragoza, 1972. pp. 201-216.

Estudios de poética. Madrid, Taurus, 1977.

LEVIN, Samuel R. Estructuras lingüísticas en la poesía. (Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter). Madrid, Cátedra, 1974.

LOPEZ ESTRADA, Francisco. Métrica española del siglo XX. Madrid, Gredos, 1969.

LLORENS, Vicente. "Perfil literario de una emigración política". Aspectos sociales de la literatura española. Madrid, Castalia, 1974.

MARAVALL, J.A. "Para una historia de la moderna poesía! La reacción del Ultraísmo." El Sol, 6 de marzo de 1932.

MARTINEZ, J.A. Propiedades del lenguaje poético. Oviedo, 1975 (Publicaciones de Archivum. Universidad de Oviedo.)

MARTINEZ BONATI, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona, Seix Barral, 1972 (2a).

MUECKE, D.C. The Compass of Irony, London, 1969.

Irony. London 1970 (The Critical Idiom).

NAVARRO TOMAS, T. Métrica española. Madrid, Guadarrama, 1974, (4a).

Manual de entonación española. Madrid, Guadarrama, 1974 (4a).

Estudios de fonología española. New York, Las Américas Publishing Company, 1966.

PAGNINI, Marcello. Estructura literaria y método crítico. Madrid, Cátedra, 1975.

PARAISO LEAL, Isabel. Teoría del ritmo de la prosa. Barcelona, Planeta, 1976.

"El verso libre de Juan Ramón Jiménez en Dios deseado y deseante". Revista de Filología Española, LIV, 1971, pp. 253-270.

PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Buenos Aires, J. Goyanarte, editor, 1972.

QUILIS, Antonio. Métrica española. Madrid, ediciones Alcalá, 1969.

RIUS, Luis. León Felipe, poeta de barro. (Biografía). México, 1968 (Col. Málaga).

SIEBENMANN, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid, Gredos, 1973.

THERRIEN, Vincent. La Révolution de Gaston Bachelard en critique Littéraire. Paris, Klincksieck, 1970.

TODOROV, T. "Las categorías del relato literario". Análisis estructural del relato. Comunicaciones, nº 8. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (4a).

VALBUENA, Angel. La poesía española contemporánea. Madrid, 1930.

VIDELA, Gloria. El Ultraísmo. Estudio sobre los movimientos poéticos de vanguardia. Madrid, Gredos, 1963.

VIVANCO, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. 2 vols. Madrid, Guadarrama, 1971 (2a).

WELLEK, R y WARREN, A. Teoría literaria. Madrid, Gredos, 1964 (4a).

YNDURAIN, Francisco. "Para una función lúdica en el lenguaje". Doce ensayos sobre el lenguaje. Madrid, 1974 (Publicaciones de la Fundación Juan March).

Sobre el caballero encantado. Las Palmas de Gran Canaria, s.a. (Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular).

Una constante en la poesía de Antonio Machado. Roma, 1977 (Pliegos de Cordel I:5). (Instituto Español de Lengua y Literatura).

6.- OBRAS DE TEORÍA TEATRAL

ADORNO, T.W. y otros. El teatro y su crisis actual. Caracas, Monte Avila, 1969.

CONEJERO, Manuel Angel. Shakespeare. Orden y caos. Valencia, Fernando Torres, editor, 1975.

DAWSON, S.W. Drama and the Dramatic. London, 1974 (The Critical Idiom).

DOMENACH, Jean Marie. El retorno de lo trágico. Barcelona, Península, 1969.

DORFLES, Gillo. Para una nueva teoría de la tragedia. Valencia, Fernando Torres, editor, 1975.

DUVIGNAUD, J. Sociología del teatro. (Estudio sobre las sombras colectivas.) México, F.C.E., 1967.

GOLDMAN, Lucien. El hombre y lo absoluto. Barcelona, Península, 1968.

GOUHIER, H. La esencia del teatro. Madrid, Artola, 1954.

La obra teatral. Buenos Aires, Eudeba, 1961

Le théâtre et l'existence. Paris, Aubier, 1952.
(2a ed. Librairie philosophique J. Vrin, 1973)

HELBO, André y otros. Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Editions Complexe, 1975.

KOWZAN, T. "El signo en el teatro... Introducción a la semiología del arte del espectáculo". El teatro y su crisis actual, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 25-60.

Littérature et spectacle. Paris, 1975.

LARTHOMAS, Pierre. Le langage dramatique. Paris, Colin, 1972.

LEVITT, Paul M. A structural approach to the analysis of drama. Mouton-The Hague, 1971.

MICHAUD, Guy. Connaissance de la littérature.- L'oeuvre et ses techniques. Paris, Nizel, 1957.

MOUNIN, G. "La communication théâtrale". Introduction à la sémiologie. Paris, Minuit, 1970. (Trad. Barcelona, Anagrama, 1972).

PEREZ GALLEG0, Cándido. Dramática de Shakespeare. Zaragoza, 1974.

"El orden de los acontecimientos en Shakespeare". Cuadernos de Investigación. Filología. I, 1, 1975, pp. 11-22.

RICOEUR, P. "Aux frontières de la philosophie: Sur le tragique". Esprit, marzo 1953, pp. 449-467.

Semiología del teatro. Textos seleccionados por J. M. Díez-Borque y L. García Lorenzo. Barcelona, Planeta, 1975.

Sémiologie du théâtre. Poétique, 8, 1971.

SOURIAU, E. Les 200.000 situations dramatiques. Paris, Flammarion, 1950.

STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Rialp, 1966.

STYAN, J.L. The elements of Drama. Cambridge, 1960

WEISSMAN, Philip. La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico. Madrid, siglo XXI, 1967.

7.- OBRAS Y ARTICULOS SOBRE LEON FELIPE

Se mencionan a continuación títulos posteriores al año 1963, en el que acaba la bibliografía preparada por E. Arenal Rodríguez y que hemos citado en el primer apartado de esta Bibliografía.

Libros

CAPELLA, María Luisa. La huella mexicana en la obra de León Felipe. México, Finisterre editores, 1975. (Col. León Felipe).

MURILLO, Margarita. León Felipe, sentido religioso de su poesía. México, Grijalbo, 1966 (2ª ed. Col. Málaga, 1968).

PERREN DE VELASCO, Lila y CANO, Emma. León Felipe. Entre la oración y la blasfemia. Córdoba (Argentina), 1972 (Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Católica de Córdoba).

RIUS, Luis. León Felipe, poeta de barro. (Biografía). México, Col. Málaga, 1968.

VILLATORO, Angel. León Felipe. Mi último encuentro con el poeta. Valencia, Prometeo, 1975.

Estudios Inéditos

ELORRIAGA, José Antonio. León Felipe: sentido y peculiaridad de su quehacer poético. Tesis presentada en la Universidad de California, Los Angeles, 1962.

VILLAR DEGANÓ, Juan Felipe. La trayectoria poética de León Felipe. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 1976.

WALLINGFORD, Lucy C. El sentido religioso en la obra poética de León Felipe. Tesis presentada en la Universidad de Miami, 1966.

Artículos

ABREU GOMEZ, Ermilo. "¡Oh, este viejo y roto violín!" El Herald de México, 7 de marzo de 1966.

ALBERTI, Rafael y otros. "Sobre el homenaje a León Felipe". Revista mexicana de cultura, 16 de junio de 1974. El País, 4 de mayo de 1976.

ALVAR, Manuel. "León Felipe". Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1971, pp. 343 - 381.

ARANA, José Ramón. "León Felipe, poeta de la sed". Urogallo, nº 0, 1969, pp. 23-28.

ARANA, M.D. "Poesía y destino de León Felipe". El Gallo Ilustrado, 14 de abril de 1974, pp. 7-8.

AUB, Max. "León Felipe según Azorín". Índice de Artes y Letras, diciembre de 1962, p. 17. Índice, nº 353, 1974, p. 32.

"Homenaje a León Felipe". CuA. 131, nº 6, 1963, pp. 138-142.

"León Felipe". Insula. nº 265, 1968, pp. 3 y 15.

"León Felipe, el cronista de Prometeo". La cultura en México, nº 350, 1968, pp. 4-6.

AVILES, Alejandro. "León Felipe, un poeta en busca de sí mismo". Excelsior, 20 de septiembre de 1968, pp. 7 y 10.

BELLO PAREDES, Rolando. "Vengo a cantar cosas de poca importancia: León Felipe". Revista de la Universidad de Yucatán, 16, nº 92, 1974, pp. 115-118.

CAMPOS, J. "La palabra de León Felipe". Cuadernos de Agora, nº 67-70, 1962, pp. 18-19.

CAMPOS, Julieta. "El poeta es el poeta, es León Felipe". La cultura en México, nº 377, 1969, p. 14.

CANO, José Luis. "Vida y muerte de León Felipe". Insula, nº 265, 1968, pp. 8-9.

CARBALLO, Emmanuel. "Los 80 años de León Felipe". La cultura en México, nº 121, 1964, pp. 2-3.

CARDONA PEÑA, Alfredo. "Grandeza y ocaso de León Felipe" El Gallo Ilustrado, nº 327, 1968, p. 1.

CARRION, Benjamín. "Poeta del grito, de la luz y del viento". El Gallo Ilustrado, nº 327, 1968, pp. 1-2.

CASTRO, Rosa. "El varón Elegido". Claridades Literarias, I, 9, 1959, p. 7. Índice, nº 127, 1959, p. 27.

CASTROVIDO, José María. "Ganarás la luz" ABC, 15 de noviembre de 1968..

CELA, C.J. "Palabras de respuesta a las pronunciadas por Agustín Yáñez... en el acto de homenaje a León Felipe... el día 11 de abril de 1974". Papeles de Son Armandans, LXXIII, nº CCXVIII, pp. 121-123.

CERVERA, Juan. "Conversaciones con León Felipe, poeta de barro y luz". Índice, nº 236, 1968, pp. 33-36.

CORBALAN, Pablo. "Poeta del mito y del caos. León Felipe, entre el símbolo y la paradoja. (Notas sobre su poesía)". Informaciones de las artes y las letras, nº 14, 1968, p. 1.

CREMER, V. "La segunda y última muerte de León Felipe". Pueblo, 2 de octubre de 1968, p. 29.

DIEGO, Gerardo. "Fechas de León Felipe". Insula, nº 265, 1968, p. 1.

"León Felipe". Cuadernos de Agora, nº 67-70, 1962, pp. 5-8.

"Prólogo" en León Felipe, Obra poética escogida. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

DOMINGO, José. "León Felipe en Valencia". Insula, nº 265, 1968, pp. 7 y 12.

DOMINGUEZ ARAGONES, Edmundo. "Hoy la lágrima es mi espada". El Gallo Ilustrado, nº 327, 1968, p. 4

DONOSO PAREJA, Miguel. "León Felipe, poeta de barro. Nota, entrevista y selección por ---" El Gallo Ilustrado, nº 304, 1968, pp. 2-3.

DURAN, Manuel. "Reflexiones melancólicas sobre León Felipe", Insula, nº 265, 1968, pp. 5 y 10.

DURAN, Manuel. "La poesía elemental de León Felipe". Claridades literarias, I, 9, 1959, p. 2.

ELORRIAGA, José Antonio. "León Felipe (1884-1969). El poeta y su vida". Revista Hispánica Moderna, XXXV, nº 1 -2 , 1969, pp. 96-102.

EMBEITA, María. "Entrevista con León Felipe". Insula, nº 254, 1968, p. 1.

ESPINOSA ALTAMIRANO, Horacio. "León Felipe y las sombras encontradas". Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y crédito público. (México), 15 de septiembre de 1962, p. 16.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "León Felipe". ABC, 22 de septiembre de 1968, p. 3

FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. "León Felipe, 75 años". Índice, nº 127, 1959, p. 2.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús. "León Felipe, poeta caminante de la libertad". Galeradas. Boletín de información bibliográfica, nº 9, 1977, pp. 3-5. Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 182-187.

GAOS, José. "A León Felipe". La cultura en México, nº 216, 1966, pp. 6-7.

GARCIA, Félix. "Bajo la cruz sencilla". ABC, 27 de septiembre de 1968, pp. 71-72.

GARCIA TERRES, J. "Carta de primavera a León Felipe". Claridades Literarias, I, 9, 1959, p. 3. Índice, nº 127, 1959, p. 27.

GINER DE LOS RIOS, Francisco. "Palabras para León Felipe". CuA., 131, nº 6, 1963, pp. 143-146.

"Nota preliminar". Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 7-10.

"En un homenaje a León Felipe". Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 191-201.

GONZÁLEZ SALAS, Carlos. "León Felipe, profeta de la justicia". El Heraldo, 6 de enero de 1967.

GRINGOIRE, Pedro. "León Felipe: Testigo de Cristo". Excelsior, 16 de agosto de 1967, p. 7

HENESTROSA, Andrés. "Adiós a León Felipe". El Nacional, 29 de septiembre de 1968, p. 1.

IMAZ, Eugenio. "Grito a mí mismo". Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 208-222.

IZQUIERDO ORTEGA, Julián. "Notas sobre León Felipe y su idea de la muerte". CuA., 173, nº 6, 1970, pp. 151-157.

JUNCO, Alfonso. "Religiosidad de León Felipe". Abside, XXXIII, nº 1, 1969, pp. 30-35.

LARREA, Juan. "A León Felipe". Triunfo, nº 694, 15 de mayo de 1976, pp. 48-49. Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 223-229.

LEON, María Teresa. "León Felipe: ese violín joven". La Cultura en México, nº 223, 1966, pp. 5-6. Litoral, nº 67-69, 1977, pp. 230-234.

LUIS, Leopoldo de. "Un poeta en Guinea. Felipe Camino de la Rosa y Galicia". Informaciones de las artes y las letras, nº 13, 19 de septiembre de 1968, p. 1.

"Notas del viejo violín". Insula, nº 265, 1968, pp. 7 y 10.

"León Felipe: Israel y Rocinante". Revista de Occidente, 99, 1971, pp. 119-121.

"Quid y quicio de la poesía de León Felipe". La poesía aprendida, Valencia, editorial Bello, 1975, pp. 42-48.

MAGAÑA ESQUIVEZ, Antonio. "La poesía de León Felipe". Novedades, 21 de septiembre de 1968.

MARCO, Joaquim. "Ha muerto León Felipe". Ejercicios literarios, Barcelona, Táber, 1969, pp. 343-351.

MARTUL REY, Pedro. "El poeta y exiliado político más universal de México. Recuerdos de León Felipe". Informaciones, 19 de abril de 1978, pp. 17-18.

MAXWELL DIAZ, Eleanore. "León Felipe, the poet as playwright". Romance Notes, XIV, nº 1, 1972, pp. 19-23.

MEJIC, Senén. "León Felipe, poeta predestinado". Indice, nº 237, 1968, pp. 38-40.

"León Felipe y el indio mixteco". Abside, XXXVIII, nº 3, 1974, pp. 317-322.

MIGUEL ANGEL. "León Felipe, el poeta y el hombre". Excelsior, 23 de julio de 1967, p. 18.

MIRO, Emilio. "Entre el hacha y la luz". Insula, nº 265, 1968, pp. 11 y 14.

MORALES, Rafael. "León Felipe, poeta de las estrellas, del viento y del hombre". La Estafeta Literaria, nº 406, 1968, pp. 9-11.

NAVARRETE, Marciano. "León Felipe, gran poeta jeremiaco". Revista Mexicana de Cultura, 29 de septiembre de 1968, p. 3

ORTEGA Y GASSET, E. "Divagación sobre León Felipe". El Universal (Caracas), 17 de septiembre de 1959.

OTERO SECO, Antonio. "León Felipe, peregrino del éxodo y del llanto". Obra periodística y crítica. Exilio. 1947-1970. Rennes, Université de Haute Bretagne, 1972, pp. 528-534.

PALACIOS FERNANDEZ, Emilio. "Walt Whitman y León Felipe. Notas sobre una deuda". La ciudad de Dios. CLXXXVIII, nº 3, 1975, pp. 445-468.

PANERO, Juan Luis. "Homenaje a León Felipe, español del éxodo y del llanto". Índice, nº 353, 1974, pp. 27-29.

PARDINAS YLLANES, Felipe. "La Gran Aventura, poema de León Felipe". Abside, XXIX, nº 4, 1965, pp. 433-435.

PATAN, Federico. "El boticario de Almonacid de Zorita". El Gallo Ilustrado, nº 327, 1968, p. 2

PAZ, Octavio. "Saludo a León Felipe". Las peras del olmo, México, 1956 (Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 193-195.

PICK, [José del Río Sáinz]. "Los hermanos Camino". La Atalaya, 11 de enero de 1974.

PINA, Francisco. "El cine timorato vs. León Felipe". La Cultura en México, nº 202, 1965, p. 18.

QUINONERO, Juan Pedro. "Balance de un homenaje a León Felipe". Informaciones de las artes y las letras, nº 301, 18 de abril de 1974, p. 6.

REYES NEVARES, Beatriz. "Recuerdos y palabras de León Felipe". Mañana, nº 1968, 28 de septiembre de 1968, pp. 44-45.

REYES NEVARES, Salvador. "León Felipe: ¡Oh, este viejo y roto violín!" La Cultura en México, nº 213, 1966, p. 14.

RIUS, Luis. "La nueva poesía de León Felipe". CuA., 144, nº 1, 1966, pp. 199-211.

"Notas para un retrato de León Felipe". In-sula, nº 265, 1968, pp. 6 y 12.

"León Felipe". La Onda, 21 de abril de 1974, p. 10.

RIVERA, Tomás. "La teoría poética de León Felipe". CuA., 186, nº 1, 1973, pp. 193-214.

ROCES, Wnceslao. "Con León Felipe, pronto hará cincuenta años". Revista de la Universidad de México, XXI, nº 11, 1967, p. 28. Como Prólogo a León Felipe, Versos y oraciones de caminante, México, Col. Málaga, 1967.

RODRIGUEZ, Antonio. "El Orozco de la poesía española". Claridades literarias, I, 9, 1959, p. 6.

RUBIO, Fanny. "Una voz general". Galeradas. Boletín de información bibliográfica, nº 9, 1977, pp. 6-7.

RUBLÓO, Luis. "Tiempo e historia en la voz de León Felipe". CuA., 172, nº 5, 1970, pp. 97-105.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. "León Felipe en el nonagésimo aniversario de su nacimiento". Revista Mexicana de Cultura, 29 de septiembre y 17 de noviembre de 1974, pp. 3 y 4.

SAMPERIO, Domingo José. "Paseos por Santander con León Felipe". Claridades Literarias, I, 9, 1959, p. 7. Indice, nº 127, 1959, p. 2.

SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio. "Un castellano de pro. Brindis por León Felipe". Ensayos sobre historia de España, Madrid, Siglo XXI de España, editores, 1973, pp. 181-187.

SANTONJA, Manuel. "León Felipe, poeta no actual". Indice, nº 219-220, 1967, pp. 39-41.

SCUDERI, María. "Goya, León Felipe y la nueva poesía española". Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura. París, nº 64, 1962, pp. 43-48.

SELVA, Mauricio de la. "León Felipe: Obras Completas". CuA., 135, nº 4, , 1964, pp. 281-285.

"León Felipe: ¡Oh, este viejo y roto violín!" CuA., 146, nº 3, 1966, pp. 268-272 y 159, nº 4, 1968, pp. 247-250.

"León Felipe: Rocinante". CuA., 168, nº 1, 1970, pp. 215-218.

SILVA HERZOG, Jesús. "Homenaje a León Felipe". CuA., 161, nº 6, 1968, pp. 151-152.

"León Felipe y Cuadernos Americanos". CuA., 131, nº 6, 1963, pp. 135-136.

SOREL, Andrés. "León Felipe, los caminos del último exiliado". El Viejo Topo, nº 28, enero de 1979, pp. 60-61.

SOUTO ALABARCE, Arturo. "León Felipe". Revista de la Universidad de México, XX, nº 11, 1966, pp. 32-33.

TORRE, Guillermo de. "Evocación de León Felipe". ABC, 25 de octubre de 1968, p. 3.

"Interpretaciones de León Felipe", Insula, nº 265, 1968, pp. 1 y 10.

VILCHES, Recaredo. "Perdóname, León Felipe, yo no fui a tu homenaje". El Gallo Ilustrado, 4 de agosto de 1974, p. 4.

VILLAVICENCIO, Laura. "Estructura, ritmo e imaginaria en Ganañás la luz de León Felipe". CuA., 183, nº 4, 1972, pp. 167-191.

XIRAU, Ramón. "La voz te pertenece". Claridades literarias, I, 9, 1959, p. 2.

"Rasgo común de los poetas españoles en México". Poetas de México y España. Ensayos. Madrid, ediciones de José Porrúa Turanzas, 1962, pp. 163-166.

ZAMBRANO, María. "León Felipe (prohibido)". Cuadernos para el diálogo, 2ª época, nº 162, 11 de junio de 1976, p. 67.

ZARDOYA, Concha. "La piedra, el Viento y el Ciervo, tres símbolos parabólicos de León Felipe". Asomante, XXII, nº 1, 1966, pp. 21-40.

"León Felipe y sus símbolos parabólicos". Poesía española del siglo XX. (Estudios temáticos y estilísticos). Madrid, Gredos, 1974. Vol. II, pp. 35-105.

"El testamento poético de León Felipe", Los domingos de ABC. Suplemento semanal, 11 de febrero de 1979, pp. 8-11.

